


TAYLOR · INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA



Die deutsche Sage von den Nibelungen

in der

Deutschen Poesie.

Die deutsche Sage

von den

Nibelungen

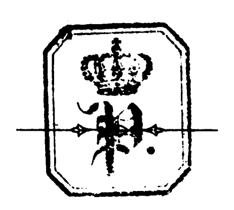
in der

deutschen Poesie

von

Karl Rehorn.

Dr. phil.



Frankfurt am Main.

Moritz Diesterweg.

1877.

Die Förderer unserer nationalen Sage und Dichtung, insbesondere die Freunde der Nibelungenpoesie fordert die folgende Untersuchung zu einem Streifzuge auf durch unsere ältere und neuere Literatur, welcher durch ein von dem Lichte der Literaturgeschichte noch wenig erhelltes Gebiet führen wird. Zwar ist nicht Alles Gold, was sich dort findet; aber wir werden doch erfreut durch die Wahrnehmung einer stets wachsenden Thätigkeit, welche mit Erfolg bemüht gewesen ist, den versunkenen Schatz der alten Sage wieder ans Tageslicht zu heben und damit uns bestärkt in der Hoffnung auf ein zukünftiges vollständiges Gelingen.

Dem engeren Kreise, welchem meine Abhandlung in dem vorigjährigen Programm der Musterschule (Ostern 1876; Nr. 322) bekannt geworden ist, tritt in diesem Buche ein in mancher Beziehung schon Bekannter entgegen. Was ich seit Jahren gesammelt und verglichen hatte, schien mir bedeutungsvoll genug, um es den Fachgenossen und Freunden der Sache zu einer vorläufigen Kenntnißnahme und freundlichen Beurtheilung vorzulegen. Der knappe Raum der Gelegenheitsschrift konnte aber den ganzen Stoff nicht fassen. Darum beschränkte ich mich dort auf einen etwas breiter angelegten Rückblick über das frühere Auftreten der

Nibelungensage in unserer poetischen Literatur und fügte die Uebersicht über die neueren Nibelungendichtungen nur als Skizze bei.

Auf die weitere Sammlung der Nibelungendichtungen war ich seitdem bedacht; eine bedeutendere Erscheinung wird mir wohl nicht entgangen sein; so glaube ich, daß das hier mitgetheilte Material ein annähernd vollständiges, soweit dies möglich ist, nunmehr genannt werden darf.

Zwar sind auch in dem I. Theile die Zeugnisse von dem Leben der nationalen Sage in unserer älteren Literatur aufs Neue geprüft und durch Urtheile unserer bedeutendsten Dichter und Aesthetiker über den Werth der Nibelungenpoesie vielfach erweitert; auch hat der II. Theil: „die Poesie der Nibelungen“ eine ganz andere Gestalt, und mit ihr hoffentlich größere Vollständigkeit und Klarheit gewonnen; das Schwergewicht der ganzen Arbeit liegt jetzt aber in ihrem III. Theile, in der kritischen Uebersicht über den genannten Zweig unserer neueren poetischen Literatur. Als leitender Gesichtspunkt tritt in demselben mit wohl unzweideutiger Klarheit die Absicht hervor, die Schwierigkeiten erkennen zu lassen, welche bei einer solchen Umdichtung sich erheben, sobald der Dichter den nationalen Interessen seiner Zeit einen Dienst erweisen will und zugleich von der rechten Pietät gegenüber der echten Sage erfüllt ist.

Bei den in die vergleichende Besprechung gezogenen Dichtungen sieht die Kritik darum von der ästhetischen und künstlerischen Seite mehr ab, und sucht vorwiegend die treue Pflege und die innerhalb erlaubter Grenzen sorgsame Weiterbildung der Sage zu verfolgen. Daß die Schlußresultate in jedem Punkte die allseitige Zustimmung finden werden, darf ich in meinen Erwartungen nicht voraussetzen. Eins aber kann ich mit gutem Gewissen versichern,

daß ich, ohne irgend eine Voreingenommenheit, bei der Vergleichung mit möglichst sorgfältiger Beobachtung und sorgsamer Erwägung zu Werke gegangen sei.

Wenn ich nunmehr hoffen darf, daß auch bei anderen ein Blick in diesen Theil unserer poetischen Schatzkammer dasselbe Interesse erwecken wird, wie dieses bei mir während des Suchens und Vergleichens stetig sich gesteigert hat; wenn es mir gelungen sein sollte, in den gegenwärtigen Stand der Frage eine Klarheit zu bringen und der künftigen poetischen Pflege der Nibelungensage einige fruchtbare Anhaltspunkte zu bieten, so werde ich mich freuen der guten Sache einen kleinen Dienst geleistet zu haben.

Leider ging mir erst in letzter Stunde die Schrift von A. v. Keller zu: Uhland als Dramatiker ꝛc. Dieselbe enthält auf Seite 378 ff., außer den werthvollsten Notizen aus der unsere Frage berührenden literarischen Kritik, besonders die vollständigen Entwürfe von zwei Nibelungendramen aus Uhlands handschriftlichem Nachlasse. Da ich selbst diese Mittheilungen nicht mehr benutzen konnte, verweise ich um so nachdrücklicher auf deren Bedeutsamkeit.

Frankfurt a. M. im April 1877.

K. Rehorn.

Inhalt.

Seite

Auf allen Gebieten der Wissenschaft und Künste regt sich seit einigen Jahrzehnten das stets wachsende Bemühen, einen Rückblick zu werfen in die Vergangenheit, um in ihren verschlungenen Pfaden die Spuren des Gewordenseins aufzusuchen und den Werth des Besitzes in der Gegenwart nach den Anstrengungen früherer Generationen zu schätzen. Gewiß mit vollem Rechte erfreut sich unsere Zeit des Genusses bedeutender Resultate früheren Schaffens; sie ermißt ihre Höhe nach der Tiefe, aus welcher der Weg über unsägliche Hindernisse emporführte, und nur der Genuß ist voll und ganz, der sich überwundener großer Hindernisse rühmen darf.

Dies Streben ist zwar ein universales und internationales, denn die verschiedenen Völker reichen sich hierin zu gemeinsamem Werke die Hand. Dennoch aber muß gerade eben dieses Streben dazu mitwirken, die nationalen Physiognomien zu individualisiren; die Eigenthümlichkeiten der nationalen Characterverschiedenheit klären sich ab und verdichten sich; die Unterschiede der Einzelarbeit treten schärfer hervor durch die Vergleichung.

Diese Krystallisation bezeichnet naturgemäß den Eintritt in das Mannesalter; jetzt erst wird dem Einzelnen ein Verständniß sich erschließen für das, was hinter ihm liegt. Sein Weg hat durch Irrthümer geführt und mannigfachen Wechsel, aber das zeitlich Auseinanderliegende und scheinbar Zusammenhangslose rückt näher zusammen vor dem rückwärts schauenden Blicke, und die Fäden legen sich klarer dar, welche über Zeit und Raum hinweg in oft wunderbarer Verschlingung die Ereignisse verknüpften, die den Mann zu dem gemacht haben, was er geworden ist.

Wird er die Irrthümer beschönigen? wird er sie gar läugnen? Beides würde vor dem Richterstuhle seiner Selbstachtung gleich verwerflich sein. Es würde aber auch eine Verkennung der Thatsache sein, daß der Weg zur Wahrheit mit völliger Vermeidung des Irrens überhaupt nicht zu finden ist. Er wird sie darum anerkennen aus derselben Pietät, mit welcher er die wohlthätigen Einflüsse, die seine Jugendzeit begleitet und zurechtgeleitet haben, mit freundlicher Sorgfalt in seiner Erinnerung hegt.

Für den Verfolg unserer beabsichtigten Untersuchung dürfen wir getrost von derselben Reflexion uns leiten lassen.

Zwar scheint es fast, als ob die vorherrschende Empfindung ein Gefühl des Stolzes sei, nachdem unsere so kritisch angelegte Zeit in schweren Kämpfen sich losgerungen zu haben glaubt von so mancherlei Schwächen und Irrthümern, die ihr als eine bedenkliche Erbschaft aus alter Zeit überliefert waren. Es möchte uns fast bedünken, als wollte die Gegenwart aus den Resultaten der vergleichenden Uebersicht der Vergangenheit vorzugsweise neue Waffen schmieden, um ihre politischen und sozialen Conflicte endgültig zu lösen. Es könnte fast den Anschein gewinnen, als habe sie die Pietät verloren für solche Dinge, welche keinen unmittelbaren Werth, der sich ausmünzen ließe, zu haben scheinen.

Aber: sind es denn lediglich materielle Interessen, welche die Geschichte eines Volkes in bestimmte Bahnen gelenkt haben? haben nicht gerade vorzugsweise die Künste die bedeutendsten Factoren im Reifen und Erstarken des nationalen Lebens gebildet? An Schwergewicht für den Augenblick tritt das wissenschaftliche und künstlerische Schaffen hinter die materiellen Fragen zurück; die politischen und sozialen Conflicte kehren wieder wie die abgeschlagenen Köpfe der Hydra. Anders steht es mit den idealen Problemen, deren Lösung die Künste anstreben. Denn abgesehen von der Unlösbarkeit, die im Wesen des Ideals liegt, ist das Bemühen um sie kein Kämpfen; der Kraftaufwand um sie ist kein durch die Noth abgedrungener, sondern ein freigespendeter; ihr Streben und Trachten wird nicht aufgehalten durch feindselige Mächte, die aus

der Gemeinheit der menschlichen Natur entspringen, sondern ihr Suchen und Finden bietet auf allen Stufen edelsten Genuß.

Zwar werden auch sie zum Theil mit in den Kampf auf dem Gebiete der Tagesinteressen gezogen, aber nur zum Theil. Denn durchwandert man die sämmtlichen Gebiete der Kunst, so findet man neben den Stoffen, welche ein stetiges Problem für die Kunst bleiben und jede Generation zur Lösung anspornen, auch solche, welche ihr vom Augenblick aufgenöthigt werden und sie zur Darstellung verführen. Die Kunst als solche erkennt diese Erzeugnisse nur dann an, wenn es dem Künstler gelungen ist den dargestellten Gegenstand mit idealem Gehalte zu füllen und ihm so eine Allgemeingültigkeit über die Gegenwart hinaus zu sichern.

Im Speziellen gilt dies von der poetischen Literatur.

Die Poesie kennt nur ein oberstes Problem, das ist der nach dem Idealen strebende Mensch in seinem Handeln, seinem Genießen und seinem Leiden. Anders waren die Ideale der griechisch-römischen Welt, nach anderen Zielen strebte das germanische Alterthum, nach ganz Anderem ringt unsere Zeit. Aber die innerste Menschennatur mit ihrem Fühlen und Denken, Wollen und Hoffen ist doch dieselbe geblieben; darum darf die Poesie, im weiteren Sinne, über die Grenzen ihrer Zeit hinaus greifen auf solche geschichtliche Erscheinungen, iu denen sie eine Verwandtschaft mit der Gegenwart zu erkennen glaubt, uud darf hoffen, aus deren Vergleichung mit den eignen Idealen eine weitere Annäherung an die Lösung des eignen Problems zu gewinnen. So schöpft die Poesie fortwährend aus dem großen Strome der Geschichte, und was sie an Resultaten errungen hat, führt sie unmittelbar ihrer Zeit wieder zu, damit dieselbe das Gewonnene sogleich in dem äußeren Leben wieder zu künstlerischer Gestaltung bringe.

In welcher Wechselwirkung stehen nun die Strömungen des politischen und sozialen Lebens mit den sittlichen und ästhetischen? Wie gehen aus diesem Streite die Gesammtanschauungen einer Zeit hervor? Könnte man nur der Unterhaltungslectüre des gebildeten Theiles eines Volkes durch seine Geschichte nachgehen, man würde

in ihr die Kanäle erkennen, welche langsam und vielfach unbeachtet den Boden durchzogen und die Zeitideen weiter trugen, um plötzlich mit überraschender Energie und Allgemeingültigkeit hervorzubrechen und durch ihre Wucht dem Bestehenden eine ganz neue Gestalt zu geben. So würde die Literaturgeschichte eines Volkes zu dessen Culturgeschichte im eminentesten Sinne. Aber die inneren Gesetze, nach welchen die Vorgänge auf dem Gebiete der Künste, wie auf dem speziellen der Literatur, sich regeln, bleiben für unser Verständniß unfaßbar. Für die Wiederkehr von Erscheinungen des äußeren Lebens haben wir zwar ein historisches Verständniß: die psychologischen Vorgänge aber im Leben des einzelnen Menschen wie ganzer Völker können wir nur divinatorisch zu begreifen suchen.

Haben also die Künste in ihrer Gesammtheit ihre Wurzel in dem nationalen Leben, so beansprucht die Poesie ebendasselbe in vorwiegendem Maße. Die Nationalgeschichte wird ihr also stets näher stehen wie die Universalgeschichte; aus der Vergangenheit des eignen Volkes wird sie mit Vorliebe zu schöpfen suchen, und von gewissen typischen Gestalten wird sie sich zu keiner Zeit ganz trennen.

Die nationale Sage, welche der Poesie doch ungleich näher steht als die Geschichte, sollte als Quelle der nationalen Poesie doch wenigstens der Geschichte coordinirt sein. Denn „es wird dem Menschen von heimathswegen ein guter Engel beigegeben, der ihn, wenn er in's Leben auszieht, unter der vertraulichen Gestalt eines Mitwandernden begleitet; wer nicht ahnt, was ihm Gutes dadurch widerfährt, der mag es fühlen, wenn er die Gränze des Vaterlandes überschreitet, wo ihn jener verläßt. Diese wohlthätige Begleitung ist das unerschöpfliche Gut der Märchen, Sagen und Geschichte, welche nebeneinander stehen und uns nacheinander die Vorzeit als einen frischen und belebenden Geist nahe zu bringen streben. Jedes hat seinen eigenen Kreis. Die Sage sieht aber mit anderen Augen als die Geschichte, sie weiß alle Verhältnisse zu einer epischen Lauterkeit zu sammeln und wieder zu gebären. Es ist aber sicher jedem Volke zu gönnen und als eine edle Eigenschaft anzurechnen, wenn der Tag seiner Geschichte eine Morgen- und Abenddämmerung

der Sage hat, oder wenn die, menschlicher Augenschwäche doch nie ganz ersehbare Gewißheit der vergangenen Dinge, statt der schroffen, farblosen und sich oft verwischenden Mühe der Wissenschaft, sie zu erreichen, in den einfachen und klaren Bildern der Sage, wer sagt es aus, durch welches Wunder gebrochen, wieder erscheinen kann." (J. Grimm, deutsche Sagen, Vorrede I., XX. und II., V.)

Die deutsche Sage von den Nibelungen hat in dieser Beziehung ein sehr wechselndes Geschick gehabt. Nach der Zeit ihrer glänzendsten Pflege unter den Hohenstaufen verschwand sie aus dem Gedächtnisse des Volkes wie durch einen Zauberschlag; mit dem gewaltsamen Zerfall des Ritterthums war der Boden ihr entzogen, auf welchem sie bis dahin gediehen war. Fast fünf Jahrhunderte lang ist sie so ziemlich ganz verschollen; nur einzelne sporadische Erinnerungen an sie standen auf, doch ohne weitere Beachtung zu finden. Erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wird sie wieder an's Tageslicht gezogen und hat seitdem in überraschender Ausbreitung einen Kreis von Freunden sich gewonnen, so daß sie wieder auf dem besten Wege ist ein nationales Gemeingut zu werden.

Wo werden wir den Grund dieses seltsamen Wechsels in der Geschichte des Epos zu suchen haben? denn die Zufälligkeiten im gemeinen Sinne schließen wir hier aus mit demselben Nachdruck, mit welchem wir in der Geschichte der geistigen Entfaltung des Individuums, wie eines ganzen Volkes, ihr Mitwirken läugnen. Eine Erklärung für jene auffallende Thatsache finden wir dann, wenn wir uns zu den angeführten Worten der Gebrüder Grimm bekennen und dem tiefen Zusammenhange nachspüren, welcher das nationale Selbstbewußtsein und die Pietät für die poetische Erbschaft aus der Altväterzeit verknüpft. Als der Glanz des Kaiserthums verblaßte und der deutsche Boden Jahrhunderte lang der Gegenstand fremder Herrschgelüste und der Tummelplatz ausländischer Interessen und Einflüsse wurde, da vergaß man die Vergangenheit bald über der Noth der Gegenwart. Als die politischen und religiösen Parteiungen das Reich immer mehr zerrissen und die fremde Eifersucht immer mehr Gelegenheit zur Einmischung fand,

da verwilderte die Sprache, und mit dem Eindringen fremder Sprachelemente gewöhnte man sich auch die Geschichte des eignen Volkes gering zu achten. Kein Stoff wurde einer poetischen Gestaltung für würdig gehalten, er wäre denn dem Auslande entnommen gewesen; keine poetische Form wurde angewendet, man hätte sie denn fremder Poesie entliehen. Erst nach unsäglichen Drangsalen und nach einer bitteren Leidensschule kehrte ein zwar nur von kleinen Kreisen getragener, aber hier auch um so kräftiger genährter Patriotismus zurück, der sogleich und vorzüglich die nationale Poesie wieder in Pflege nahm. Aber auch ihm war sofort ein heißer Kampf gegen einen kräftigen Nebenbuhler, den Kosmopolitismus, beschieden; und abermals nach heftigen Kriegsleiden, welche das Volk bis in seine Tiefen erschütterten, aber auch manchen kranken Stoff ausschieden, begann das nationale Selbstgefühl wieder das rechte Gleichgewicht zu finden. Mitten in diesen heftigen Erschütterungen tritt das Nibelungenepos wieder an's Tageslicht. Es hatte die Leiden jener Zeit mit durchzukosten; es war aber auch berufen, als Kampfobject zwischen den streitenden Partheien eine hervorragende Rolle zu spielen. Und wie es diese Zeiten des Sturmes und Dranges siegreich überdauert hatte, ging es auch in die Friedenszeit mit hinüber. Eine Poesie erwuchs immer frischer, welche ganz auf dem nationalen Boden wieder heimisch zu werden strebte. Eine Geschichtsschreibung blühte kräftig auf, welche die alten Blüthezeiten des Vaterlandes wieder zur Kenntniß und zu Ehren brachte. Ein ganz neuer Zweig der Sprachwissenschaft nahm einen ungeahnten Aufschwung, welcher überall die Wege ebnete, die literarischen Schätze der Bibliotheken durchforschte, und als höchstes und edelstes Fundstück gerade eben jenes alte Epos pries. Da konnte es auf allen Seiten dieser alten Dichtung nicht an Pflege fehlen. Sie zog in die Schulen ein; Uebersetzungen machten sie auch dem Sprachunkundigen zugänglich; Umdichtungen und Bearbeitungen machten sie dem Ungelehrten genießbar und brachten sie auf der Bühne vor die Augen des ganzen Volkes. So zogen die alten Recken und Frauen wieder in

die Gemüther des Volkes ein, und soweit sind wir gekommen, daß auch da, wo ein genießendes Verständniß der alten Dichtung noch nicht vorbereitet ist, wenigstens der gute Ton eine Bekanntschaft mit der Sage erfordert.

So ist die Kenntniß und das Ansehen des ältesten Stoffes, den unsere nationale Poesie kennt, und zugleich des größten, den sie aus dem Leben des eignen Volkes geschöpft hat, stetig gewachsen. Und wenn wir nun von dem Standpunkte der Gegenwart uns rückwärts wendend Umschau halten, so sehen wir eine Reihe von Einzelerscheinungen scheinbar untergeordneten Ranges in dem Leben der Sage die Geschichte unseres Volkes begleiten. Wir wollen dieselben beobachten und in ihrer Bedeutung zu begreifen suchen. Wir wollen an ihnen verstehen und erklären, daß auch das scheinbar Unbedeutende von dem großen Strome der Zeit mit getragen wird, und daß auch dem scheinbar Untergeordneten die Signatur seiner Zeit aufgeprägt ist. Wir stellen uns dabei ebensoweit von der Ueberschätzung der Vergangenheit, die aus falscher Pietät fließt und stets begleitet ist von dem niederdrückenden Gefühl, Epigonen zu sein, wie wir uns nicht anmaßen, das zweischneidige Schwerdt der historischen Gerechtigkeit zu führen, welches nur vernichtet, indem es richtet. Wir verwahren uns ebensosehr gegen eine übertriebene Voreingenommenheit zu Gunsten der Sage, wie wir uns frei zu machen suchen von einer unkünstlerischen secirenden Objectivität, der das Vergangene entweder schon todt ist, oder doch unter ihren Händen den letzten Athemzug aushaucht; die in sich weder den Trieb noch die Kraft spürt, nun auch den Schutt aufzuräumen und auf dem gewonnenen Boden neu zu bauen; der es an der liebevollen Pietät fehlt, welche von der Zukunft neues Leben erhofft und neues Leben aus den Ruinen erblühen sieht.

I.

Das Auftreten der Nibelungen in der deutschen Literatur.

a. Die Pflege der deutschen Sage von den Nibelungen seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts.

Der letzte Hohenstaufe war in Italien gefallen, und mit ihm hatte man die Größe seines Hauses und die Blüthe seiner Zeit begraben. Uebergeht man das nun folgende Interregnum, so glaubt man sich in eine völlig andere Welt versetzt. Verschwunden sind die glänzenden Höfe mit ihren Festen und Sängern; die Ritterschaft, welche in mancher edlen Erscheinung eine Zierde der Kunst gewesen war, wird roh und füllt mit Jagd, Fehden und Gelagen ihre Zeit aus. Die Städte wissen wohl, warum sie sich mit gewaltigen Mauern und drohenden Thürmen umgeben; die Zeit lehrt Jeden auf die Sicherheit von Leben und Eigenthum bedacht sein. So glaubt man in dem ledernen Koller und dem abgetragenen Reitermantel Rudolfs von Habsburg das Kennzeichen seiner Zeit zu sehen.

In dem fast unausgesetzten Tosen der Waffen während der Bürgerkriege schwiegen die Musen. Das Volk hat jedoch noch eine Erinnerung an seine früher im Liede gefeierten Helden gerettet, und aus dürftigen Andeutungen hat sich uns eine geringe Kunde davon erhalten. [1]) Doch standen gerade die vollendetsten Leistungen

---

[1]) Als ein Nachweis solcher Reste mag angeführt werden, was G. Freytag Bilder aus der deutschen Vergangenheit (6. Aufl., 1871, Bd. II., pag. 20,

der Vergangenheit seinem Verständnisse am fernsten; naturgemäß erfreute es sich mehr an den derberen Gestalten und der mehr greifbaren Darstellungsweise der späteren Epen; unter seiner Hand gewannen dieselben auch nicht an Veredlung weder der Form, noch des Stoffes. Das Ende dieses stufenweisen Herabsinkens ist in abgeschlossener Form auf uns gekommen in dem „Heldenbuch des Caspar von der Röhn", „einer von allem poetischen Sinn entblößten, unglaublich geistlosen Arbeit"; damit war das Erlöschen der Heldensage nicht blos begreiflich, sondern nothwendig. Die älteren und edelsten Blüthen der eigentlichen Volkspoesie, die Nibelungen und Gudrun, waren unterdessen ganz in Vergessenheit gerathen. Auch die belebende Kraft der Buchdruckerkunst vermochte sie nicht aus dem Staube hervorzuziehen und sie wieder zum nationalen Gemeingut zu machen. Nur einzelne stille Freunde fanden sich, welche auf dem mühsamen Wege des Abschreibens das gefundene Gut in ihren Besitz brachten, und der letzte dieser Freunde ist auch „der letzte Ritter", Kaiser Maximilian I., welcher die Nibelungen 1502 bis 1517[1]) durch Hans Ried (Zöllner am Eisack) abschreiben ließ.[2]) Diese stille Pflege bot wenigstens das Gute, daß sowohl Form wie Inhalt möglichst genau gewahrt wurden, und höchstens

Anmerkung) erwähnt: 1285 führten die Magdeburger ein Pfingstspiel auf... sie hatten mehrere ritterliche Spielweisen, darunter den „Roland", „Schildeichenbaum", „Tafelrunde". In jenem Jahre machte ein gelehrter Genosse, Bruno von Sconebecke, ein neues Spiel, das „Gralspiel", und dichtete höfische Briefe dazu."

W. Grimm (deutsche Heldensage pag. 155) berichtet von dem Namen „Kriemhildenspiel" als Ortsbezeichnung bei Saarbrücken. In derselben Landschaft wird der „Ritterbund der Nibelungen" erwähnt.

Simrock (Mythologie pag. 413): „In dem Geschlechte der Hardenberge an der Ruhr war der Name Neveling (Nibelung) herkömmlich."

[1]) cf. Pfeiffers Germania IX. 381—84. Das „Riesenbuch" selbst wurde 1509 und seine Ornamentik 1517 vollendet.

[2]) Früher war dieselbe auf Schloß Amras in Tyrol. Aus dem Nachlaß des Erzherzogs Ferdinand II. wurde sie nach Wien gebracht.

die Sprachformen eine der Zeit angepaßte Umänderung erfuhren. Damit ist aber die Tradition für uns geschlossen.

Der Druck hatte unterdessen für die Verbreitung entarteter Stücke der jüngeren Heldensage eifrigst gesorgt. So wurde der Sigenôt schon 1510 in Straßburg gedruckt (ein anderer Druck ebenda 1577); in Nürnberg lieferte Valentin Neuber in der Mitte des Jahrhunderts schon einen Druck mit Holzschnitten. Kurz darauf erschien ebenda ein Druck des „Hörnen Siegfried“ mit guten Holzschnitten, und Andeutungen lassen vermuthen, daß andere Drucke aus jener Zeit verloren sind. Wie allgemein bekannt diese Stücke gewesen sein müssen, beweisen die zahlreichen Anspielungen Joh. Fischart's in seiner Geschichtsklitterung.

Eine besondere Pflege mögen diese Stoffe auch in den Meisterstuben gefunden haben. Als die Lust zu dramatisiren außer den biblischen Stoffen auch Figuren aus der Geschichte zu wählen begann, wurde die Heldensage nicht übergangen; außer anderen Tragödien dieser Zeit (von Jacob Ayrer) hat Hans Sachs uns seine Tragedia: „der hörnen Seufriedt“ (anno Salutis 1557 am 14 Tag Septembris [1]) hinterlassen, die freilich in Bezug auf ihren poetischen Gehalt hinter seinen übrigen dramatischen Arbeiten zurücksteht.

Auch die Localsage war in jener Zeit noch nicht ausgestorben. So berichtet das Chronicon Wormatiense: In Worms sei das Grabmal eines gigas, qui dicebatur Sifridus, „deß Hörnin“, gewesen, tenuitque hoc rusticorum stoliditas. Kaiser Friedrich III. habe 1488 an der Stelle nachgraben lassen; es habe sich aber kein signum corporis humani vel ossium gefunden.

Der frische Hauch des neuen Geistes, der in der Reformationszeit auch das deutsche Lied wie die deutsche Prosa wieder belebte, „unsere Urzeit, wo körperliche und geistige Kräfte neben einander, die leidenschaftlich-physische Kraft eines Urgeschlechts neben den Anfängen jener Cultur liegt, an deren Vollendung wir noch

---

[1]) cf. Folio-Ausgabe: Nürnberg durch Johann Kohler 1577: „der ander Theil des dritten Buchs“ pag. 233.



arbeiten," reichte nicht in die Verborgenheit, in welcher die Nibelungen schlummerten. Jedoch ganz schüchtern und völlig unbeachtet gelangte ein kurzes Bruchstück derselben ans Tageslicht, und dem gelehrten Arzte Wolfgang Lazius (geb. 1514 zu Wien, starb ebendaselbst 1565 in hohen Ehren), gebührt der Ruhm, die erste Kenntniß des Epos durch den Druck vermittelt zu haben. 1557 erschien von ihm zu Basel das gelehrte Werk: »de gentium aliquot migrationibus« etc., ein Buch von vorwiegend historisch-politischer Absicht, neben welcher er aber auch ganz besonders die sprachlichen Verhältnisse der Völker berücksichtigt. Unter seinen geschichtlichen Zeugnissen führt er auch elf Stellen des Nibelungenliedes (unter den Handschriften mit c bezeichnet) an; wie gering seine Meinung von deren poetischem Werthe ist, geht daraus hervor, daß er ihren Verfasser gelegentlich »poëtaster ille Gothicus« nennt.

Die Noth half weiter. Da bei den Gerichten für manche Fälle die alten deutschgeschriebenen Gesetzbücher noch zu Recht bestanden, deren richtiges Verständniß aber nach der sprachlichen wie nach der sachlichen Seite immer mehr dringendes Bedürfniß wurde, wandten sich gelehrte Forscher nach anderen reichlicher fließenden Quellen der altdeutschen Sprache. So wurde eine Reihe alter Sprachdenkmäler aus gothischer, alt- und mittelhochdeutscher Zeit ans Licht gezogen, und die Kenntniß der alten Sagenstoffe zog mittelbar Nutzen daraus. Ein hervorragendes Verdienst auf diesem Felde erwarb sich der 1576 bei St. Gallen geborene und nach einem unstäten Leben 1635 zu Gießen verstorbene M. A. Goldast. In Armuth und Unglück jeder Art ist er nicht müde geworden, die Quellen der deutschen Geschichte und des deutschen Rechts überall aufzuspüren und zu veröffentlichen; daneben grub er aber vorzugsweise auch die mittelhochdeutsche Lyrik aus ihrem Schutte, insbesondere brachte er die ersten Veröffentlichungen aus den Liedern Walthers von der Vogelweide.[1]) Nicht genug aber,

---

[1]) Er nennt ihn „optimus vitiorum censor ac morum castigator acerrimus."



daß er die rechten Wege des richtigen Verständnisses zuerst einschlug: er wußte durch seine eigene Freude an den Dichtungen auch das Interesse Anderer zu wecken. Wenn auch seinen Anführungen ein philologischer Werth noch nicht beizulegen ist, so gebührt ihm doch die Anerkennung, der Erste gewesen zu sein, der das Interesse auf die 400 Jahre lang vergrabenen Schätze zurücklenkte.

Von Goldast angeregt forschte Martin Opitz weiter. Als er 1624 sein Buch „von der deutschen Poeterei“ herausgab, kannte er die altdeutsche Dichtung wohl nur aus Goldast's Veröffentlichungen. Die hier zuerst ausgesprochene Regel, „daß der Accent in der deutschen Poesie die Stelle der antiken Quantität vertrete,“ mag nicht zum geringsten Theile aus dieser Quelle geflossen sein. Aus dieser einseitigen Bekanntschaft mit der mittelalterlichen Dichtung, von welcher es nur die Lyrik kannte und verehrte, erklärt es sich auch, daß er vergebens nach einem Beispiel eines „heroischen Getichtes“ sucht. Darum führt er uns sein eigenes „Trostgeticht in Wiederwertigkeit des Krieges“ an („wiewohl ich mich schäme, daß ich in mangel anderer deutschen Exempel mich meiner eigenen gebrauchen soll weil mir meine wenigkeit und unvermögen wol bewust ist“) . . . „Ob aber bey uns Deutschen sobald jemand kommen möchte, der sich eines vollkommenen Heroischen werkes unterstehen werde, stehe ich sehr im Zweifel, unnd bin nur der gedancken, es sey leichtlicher zue wündschen als zue hoffen.“ Offenbar hat er also die Nibelungen nicht gekannt. Vier Jahre nach Goldast beschloß er selbst sein bewegtes Leben, und noch kurz vor seinem Tode veröffentlichte er das Lied vom heiligen Anno mit Anmerkungen, welche darthaten, daß er um wissenschaftliche Erforschung der vaterländischen Sprache redlich bemüht gewesen war.[1]) So redlich sein Streben war, so gering waren seine wirklichen Erfolge, sobald er die gewonnene Erkenntniß in eignen poetischen

---

[1]) Speziell die Nibelungen sind also ihm so wenig wie Goldast bekannt geworden.

Productionen verwerthen wollte. Schon in seinem Aristarch (1618) trat er auf für altdeutsche Sitte und Biederkeit gegen die Sprachverächter; und in seinem berühmten Trostgedichte legt er Zeugniß ab, daß die großen Gestalten des Alterthums nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben waren. Aber auch schon Harsdörffer tadelt an ihm, daß ihm die eigentlich poetische Erfindung gemangelt habe. Das Meiste habe er aus anderen Sprachen übersetzt und wenig aus seinem Gehirn zu Papier gebracht. Darum könne er wohl das Lob eines guten Dolmetschers, aber nicht das eines Poeten beanspruchen.[1]) So wurde er der Schöpfer der Kunstdichtung in Deutschland. In ihr überwog die Form; das Gemüth wurde nicht angesprochen. Darum mangelt auch namentlich seinen Liebesliedern das Gleichmaß; weil er nicht aus der Tiefe schöpft, und weil ihm der Stoff nicht von der Natur gegeben ist, ist kaum eins seiner Lieder frei von Plattheiten. In der übermäßigen Betonung der Form folgen ihm seine Nachfolger; wenn sie nur auch seinen Eifer in dem Nachforschen nach alten deutschen Sprachdenkmälern angenommen hätten.

Aber wiederum wurde der Faden der Weiterentwicklung gewaltsam abgerissen. Aus der politischen, sittlichen und sprachlichen Verwilderung, welche der dreißigjährige Krieg anrichtete, klingt zwar das Lied noch heraus. Aber es ist fast nur das Kirchenlied, welches den Klagen und Hoffnungen der Zeit Ausdruck verleiht. Das Interesse an der Wissenschaft und der Poesie hatte den nationalen Boden verloren, und das folgende Jahrhundert war schon angebrochen, bevor es sich wieder zu sammeln begann. Unterdessen schaffte jedoch der Norden rüstig weiter; seine Errungenschaften mußten auch der deutschen Wissenschaft mit der Zeit zu Gute kommen. Das Gothische gewann die wissenschaftliche Beachtung und zur selben Zeit, im Jahre 1665, wurde durch Petrus Resenius zu Kopenhagen der größte Theil beider Edden im Grund-

[1]) Vergleiche hierzu: Gervinus: Geschichte der deutschen Dichtung. V. Auflage. 1872. III. 270 ff.

text mit lateinischer und dänischer Uebersetzung herausgegeben. Zwar leitete auch ihn bei dieser gelehrten Arbeit weder ein sprachliches noch ein poetisches Interesse, sondern lediglich ein ethisches. Aber der Schatz war doch der Wissenschaft übergeben, und Andere fanden sich bald, welche den Werth desselben auszubeuten unternahmen. Den bedeutendsten Schritt weiter that, um Anderer nicht zu gedenken, Daniel Morhof, ein namhafter Gelehrter, der mit seinem ganzen Leben dem Norden Deutschlands angehört. Mit seinem ausgebreiteten Wissen verband er einen ächt-vaterländischen Sinn, und von Beidem zeugt sein bedeutendes Werk: „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie," welches 1682 in Kiel erschien. Nach zwei Seiten tritt er als selbstständiger Forscher von epochemachender Bedeutung auf, dadurch, daß er eine rationelle Methode der Etymologie aufstellte und zugleich den ersten Versuch machte, eine Geschichte der deutschen Poesie zusammenzustellen.

Ueber ihn hinaus schreitet sowohl durch seine umfassendere Kenntniß wie durch seine tiefere Auffassung der wissenschaftlichen Probleme Gottfried Wilhelm Leibniz. Bei dem durchgreifenden Einflusse, den er auf die ganze gelehrte Bildung des 18. Jahrhunderts besaß, konnte es nicht fehlen, daß seine großartige Forschung über das Wesen der Sprache, die er in den Dienst der Geschichte zog, und sein eindringendes Suchen nach Wahrheit eine Epoche in der Sprachwissenschaft bezeichnet. Ein bleibendes Denkmal hat er sich in der Gründung der Berliner Akademie der Wissenschaften gesetzt.

Soweit waren die Bestrebungen am Anfang des 18. Jahrhunderts gediehen. Bei allen hervorragenden Vertretern der deutschen Sprachwissenschaft ist ein Zug vaterländischen Interesses als Hauptmotiv erkennbar; ebenso haben Alle die ausgesprochene Absicht, Andere zu neuen Forschungen anzuregen. Aber auch bei Allen stehen diese Forschungen im Dienste einer anderen Wissenschaft; die Poesie als solche mit den ihr eigenthümlichen Stoffen hat das Interesse noch so zu sagen gar nicht auf sich gezogen, wohl auch

schon darum nicht, weil man fast ausschließlich auf das gothische und althochdeutsche Alterthum zurückging, dagegen das mittelhochdeutsche wenig angebaut war.

Dem von seiner Zeit so hoch gestellten und später so hart geschmähten Joh. Chr. Gottsched, dessen richtige Würdigung unserer Zeit vorbehalten blieb, muß unter anderen unläugbaren Verdiensten auch das zugesprochen werden, daß er das sachliche Interesse an den Resten der mittelhochdeutschen Poesie anzuregen versucht hat. Besonders lag ihm die Geschichte des deutschen Dramas am Herzen. Die Früchte seiner Sammlungen und Studien faßte er in den zwei Bänden seines „nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" (1757—1765) zusammen, in einem Buche, das noch jetzt bedeutenden Werth besitzt, wenn auch Manches übergangen ist. Anderes, besonders Specialstudien, veröffentlichte er in Einzelaufsätzen seiner Zeitschriften und in Programmen, besonders in dem von 1752: de temporibus Teutonicorum vatum mythicis.[1]) Mag man auch über den Werth seiner Resultate gering urtheilen, sein Eifer, der ihn eigentlich Zeit seines Lebens nicht verlassen hat, ist bezeugt nicht minder durch seine eignen Arbeiten wie auch durch die Anregung, die er in die deutschübende poetische Gesellschaft zu Leipzig gebracht hat. Auch er empfindet den früher schon beklagten Mangel einer Geschichte der deutschen Sprache; er sammelt dazu eifrig die Materialien und verspricht (in der Vorrede zu seiner deutschen Sprachkunst) dieselbe zu schreiben; er ist sie uns jedoch schuldig geblieben und erst nach einem Jahrhundert war die Kenntniß der deutschen Sprache reif, dies gewaltige Werk zu unternehmen.

Auf diese Weise hatte sich das Studium altdeutscher Sprache und Poesie zwar langsam, aber doch stetig fortschreitend in größeren

---

[1]) Pag. VII. Note f. Exstat fabula de Seyfrido, cornu obducto, peculiari poëmate comprehensa, typis etiam exscripta. cf. v. d. Hagen und Büsching, Literarischer Grundriß zur Gesch. der d. Poesie, Berlin 1812, pag. 52, als Berichtigung dazu: Raumer, Geschichte der germanischen Philologie, München 1870, pag. 255.



Kreisen den Boden erobert. Die Pflege des Neuhochdeutschen hatte unterdessen viel gewaltigere Fortschritte gemacht. Eine ganze Reihe bedeutender Männer hatte schon seit einem Jahrhundert an der Reinigung und Ausbildung der Schriftsprache gearbeitet; Vereine hatten sich zu demselben Zweck in löblicher Absicht, wenn auch nicht mit den glänzendsten Erfolgen, zusammengeschlossen. Schon 1687 hatte Thomasius in Leipzig zum Entsetzen aller Latinisten die erste Universitätsvorlesung in deutscher Sprache angekündigt, und fand namentlich in Halle zahlreiche Nachahmer, die sich des besten Erfolges rühmten. Schon hatte auf den Gymnasien die Uebung der deutschen Sprache die lateinische in ihrer Alleinherrschaft wesentlich beschränkt, und war durch zahlreiche Arbeiten auf dem Gebiete der deutschen Grammatik und der Orthographie kräftigst unterstützt. Schon stand man kurz vor der Zeit, in welcher die deutsche Prosa der Schriftsprache auf die glänzende Höhe des Lessing'schen Styls geführt wurde, die wir jetzt als eine kaum von einem anderen deutschen Prosaisten, außer von Goethe, erreichte Blüthe bewundern:

Da, sollte man glauben, wäre die Zeit reif gewesen, den Veröffentlichungen der bedeutendsten Schätze aus der mittelalterlichen Hinterlassenschaft, die jetzt durch einen Zufall ans Licht gefördert wurden, wenn auch nicht mit Enthusiasmus, so doch mit Verständniß und Anerkennung entgegen zu kommen. Die Handschrift nämlich, welcher Goldast seiner Zeit seine Proben mittelalterlicher Lyrik entnommen hatte, war im Besitze des Freiherrn von Hohensax, in dessen Hause Goldast Hofmeister war, gewesen, war von da in die Bibliothek des Kurfürsten von der Pfalz zu Heidelberg gekommen und von hier nach der Eroberung Heidelbergs durch Tilly in die Königliche Bibliothek nach Paris verbracht worden. Durch besondere Vermittlung wurde dieselbe den beiden Züricher Gelehrten Bodmer und Breitinger zu freier Benutzung überlassen und nach Zürich gesendet. Nachdem dieselben (im Jahre 1753) Proben aus derselben, aber ohne besonderen Beifall zu finden, mitgetheilt hatten, wurde es ihnen durch die Unterstützung von Züricher Mitbürgern möglich, das Ganze 1757 und 1758 in zwei Bänden vollständig

im Drucke erscheinen zu lassen.[1]) Sogar den geringen Erfolg, den die Herausgeber erwarteten, fanden sie nicht; sie sind gestorben, ohne erfahren zu haben, welchen unschätzbaren Dienst sie der Wissenschaft geleistet hatten. Einen glücklicheren Wurf thaten sie durch die „Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger", welche sie 1757 erscheinen ließen, deren Verfasser (Boner) aber damals noch nicht bekannt war. In demselben Jahr (1757) gab Bodmer durch die Veröffentlichung von: „Chriemhilden Rache und die Klage; zwei Heldengedichte aus dem schwäbischen Zeitpunkte — samt Fragmenten aus dem Gedichte von den Nibelungen und aus dem Josaphat — Zyrich 1757", den ersten Anstoß zu der gewaltigen Bewegung, welche seitdem die Nibelungen auf dem Gebiete der germanischen Philologie hervorgerufen haben. Von nichts weniger hatte der damals fast sechzigjährige Bodmer eine Ahnung, als davon, daß dies Epos der Mittelpunkt einer Literatur werden würde, die man jetzt schon kühn mit der Homerischen an Umfang vergleichen darf; daß aber auch die deutsche Poesie ein Interesse an ihm nehmen würde, welches füglich als ein Wendepunkt des poetischen Geschmacks angesehen werden muß; daß schließlich auch die Geschichte in diesem Gedichte den poetischen Hintergrund seiner Entstehungszeit erkannte, und mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln an Combination und scharfsinniger Erklärung darauf hingearbeitet hat, denselben von allen Dunkelheiten zu befreien. Noch sind die letzten Fragen nicht gelöst und scheinen auch nicht alle für uns endgültig lösbar zu sein, wenn nicht, was freilich kaum zu erwarten steht, noch bedeutende neue Hülfsmittel aus den zur Zeit noch ungehobenen Schätzen der

---

[1]) „. . . Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte, CXL Dichter enthaltend; durch Ruedger Manessen, weiland des Raths des uralten Zürich. . . ." — Bekanntlich führt diese Pariser Liederhandschrift ohne Grund den Beinamen der „Manessischen". Nach dem viel angeführten Zeugnisse Johann Hadlaubs (M. S. 2. 187a) wissen wir nur, daß die Manesses Liederbücher sammelten. Daß dieselben solche selbst geschrieben haben oder schreiben ließen, davon wissen wir nichts.

Bibliotheken beigebracht werden. Der literarische Streit ist über seinen Höhepunkt hinaus, und die gewonnenen Resultate lassen sich nunmehr schon mit einiger Ruhe mustern.

Bodmer entnahm seine Abschrift einer Handschrift (C), welche ihm von Herrn von Wocher aus der Bibliothek von Hohen-Ems mitgetheilt worden war.[1] Als er später 1779 von dem Ganzen eine Abschrift zu nehmen wünschte, fand sich die erste Handschrift nicht, dafür aber eine andere (A)[2], welche ihm von Herrn von Wocher ausgehändigt wurde. Aus dieser entnahm nunmehr Bodmer den ersten Theil des Gedichts und übergab ihn Christoph Heinrich Müller, einem geborenen Züricher, welcher damals Lehrer an dem Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin war. Dieser stellte aus der genommenen Abschrift und dem Drucke von 1757 das Ganze zusammen und ließ es 1782 in Berlin erscheinen unter dem Titel: der „Nibelungen Liet; ein Rittergedicht aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert. Zum erstenmale aus der Handschrift abgedruckt". Der Zusatz war unrichtig, denn das Ganze war aus zwei verschiedenen Handschriften zusammengestellt, und Müller hatte übersehen, daß Bodmer ihn hierauf aufmerksam gemacht hatte. Dies Versehen Müller's hat in der Folge zu großen Verwirrungen Anlaß gegeben. Indessen auch nach anderen Seiten hin war Müller dem Unternehmen durchaus nicht gewachsen. Daß er das Gedicht ein Rittergedicht nannte, bewies, daß die Ritterpoesie des Mittelalters von ihm nicht verstanden war. Auch die einfachen historischen Beziehungen fand er nicht heraus; unter Anderem erkannte er den Attila nicht, da dessen Name eine leichte Entstellung erlitten hatte. Auch die sprachliche Seite ging über seine Kräfte; so geschah für Reinigung und Berichtigung des Textes nichts und der Abdruck

[1] Später war dieselbe im Besitze des Freiherrn von Laßberg, jetzt ist sie in der Bibliothek des Herrn von Fürstenberg zu Donaueschingen. Ihre Schreibart ist sehr consequent und sorgfältig. Wegen der alterthümlichen Schrift hat man sie noch in das 12. Jahrhundert versetzen wollen.

[2] Dieselbe ist seit 1810 in München. Man verweist sie etwa in die Mitte des 13. Jahrhunderts.



fiel durchaus fehlerhaft aus. Nichtsdestoweniger hat er sich mit diesem Werke ein großes Verdienst erworben. Bodmer starb im Jahre darauf.

Von dieser Zeit an ging die wissenschaftliche Erforschung dieses unseres größten und gewaltigsten deutschen Heldengedichts ihre eigenen Wege. Eine feste Methode gewann sie jedoch erst, als sie Friedr. Aug. Wolf's Prolegomena zum Homer (Halle 1795) auch als maßgebend für Studium und Kritik der Nibelungen anerkannte. Seitdem sind die Namen der besten Kräfte der deutschen Wissenschaft in die Geschichte dieses Epos mit verflochten und die germanische Philologie hat eine selbstständige, der classischen Alterthumswissenschaft gleichberechtigte Stellung auf den deutschen Universitäten mit Ehren sich errungen.

Aber hier scheiden sich die Wege. Wie die Wissenschaft die Größe dieses Epos immer mehr freigestellt hat, ist eine Frage, die ihre eigene Würdigung verdient und schon vielfach in gründlichen Untersuchungen gefunden hat. Wir fragen nunmehr die Geschichte der deutschen Poesie, wie sie, getragen von dem literarisch gebildeten und national angeregten Theile des deutschen Volkes dem poetischen Werthe dieses großen Erbes deutscher Vergangenheit sei gerecht geworden und welche Wege sie eingeschlagen habe, um dasselbe dem poetischen Gemeingut des Volkes wieder zuzuführen. Dabei wollen wir im Voraus der Sprachwissenschaft zugestehen, daß sie der literarischen Würdigung vorangegangen ist; die letztere folgte ihr aber auf dem Fuße. Beide verfolgen zwar ihre Wege selbstständig und getrennt. Nichtsdestoweniger berühren sich dieselben aber so häufig, daß auch wir den sprachwissenschaftlichen Begegnungen uns nicht ganz werden entschlagen können.

---

b. Die Dichter der 2. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts und die Nibelungen.

Gewiß ist, daß Bodmer's Entdeckung dem großen Haufen der Leser entweder ganz unbekannt blieb, oder doch keinen Eindruck auf dieselben machte. Aber auch die Männer, von welchen am ersten die Anerkennung der unendlichen Wichtigkeit dieser wieder aufgefundenen Schätze zu erwarten gewesen wäre, welchen die erste Stimme zukam, die Aufmerksamkeit ihrer Landsleute zu wecken, schwiegen darüber und schienen diese Entdeckung unbemerkt vorbei gehen zu lassen.[1]) Um so auffallender und fast unbegreiflich wird diese Thatsache, wenn wir bei allen hervorragend begabten poetischen Geistern jener Zeit ein Entgegenkommen wahrnehmen, welches sie bis dicht an die Grenze der Nibelungen führt, dann aber plötzlich sich wendet. So gewiß bei einem Jeden die entgegenstrebenden Gründe rein individueller Art waren, ebenso bestimmt enthielt auch ihre Zeit gewaltige durchgehende Strömungen, welche jenen vorbereitenden Einfluß der herangereiften Sprachwissenschaft neutralisirten; ebenso berechtigt sind wir aber auch anzunehmen, daß bei einem Jeden, neben seiner persönlichen Auffassung von Wesen und Geschichte der Poesie, in erster Linie sein Vaterlandsbegriff und seine Stellung zur Idee der Nationalität von entscheidendem Einflusse gewesen sei.

Klopstock's vaterländische Gesinnung bildet einen Grundton seines Wesens und seiner Dichtung. Mit seiner Begeisterung für Tacitus, die Barden, Ossian (den er für einen Deutschen nimmt) beherrscht er seine Zeit, die altnordische Mythologie gibt seiner ganzen Odendichtung die Farbe. Die Sprache reinigt er von fremden Bestandtheilen und zwingt sie mit unerhörtem Erfolge in die Fesseln neuer Metra. Auf die Orthographie sucht er einzuwirken und arbeitet mit an dem Ausbau der deutschen Grammatik.

---

[1]) Man vergleiche hierzu A. W. Schlegel in Friedr. Schlegel's „Deutschem Museum" 1812, Bd. I. u. II.



Aber seine Vorliebe für die Vergangenheit der deutschen Poesie umfaßt nur die älteste Zeit und geht nicht über Heliand und Otfried hinaus. Die reimlose und rhythmische Form ist ihm die allein berechtigte, der Reim ist ihm zuwider. Darum wendet er sich von der neueren Poesie, die den Reim begünstigt, ab, und die scandinavischen und angelsächsischen Lieder gewinnen seine ungetheilte Neigung. Von den neuaufgefundenen Nibelungen hat er wohl keine Notiz genommen.

Dagegen gehört Lessing zu den Ersten, welchen Bodmer's Werk in die Hände kam. Von seinen bahnbrechenden Verdiensten um deutsche Sprache und Literatur zu schweigen, finden wir ihn, im Gegensatze zu Klopstock, in verschiedenen Zeiten seines Lebens in eingehender Beschäftigung mit dem Mittelalter, welches nach verschiedenen Seiten hin sein Interesse fesselt. Als Gleim 1758 die Preußischen Kriegslieder eines Grenadiers herausgab, begleitete Lessing dieselben mit einer Vorrede; am 6. Februar 1758 schreibt er an Gleim darüber: „Ich habe Verschiedenes von den alten Kriegsliedern gesammelt, zwar ungleich mehr von den Barden und Skalden als von den Griechen . . . der alten Siegeslieder wegen habe ich „sogar" das alte Heldenbuch durchgelesen, und diese Lectüre hat mich hernach weiter auf die zwei „sogenannten" Heldengedichte aus dem schwäbischen Jahrhundert gebracht, welche die Schweizer jetzt herausgegeben haben. Ich habe verschiedene Züge daraus angemerkt, die zu meiner Absicht dienen können, und „wenigstens von dem kriegerischen Geiste zeugen, der unsere Vorfahren zu einer Nation von Helden machte." Darauf tadelt er die unverantwortlichen Sprachfehler, welche die Schweizer begangen hätten; ihr Glück sei, „daß sich wenige von den heutigen Lesern in den Stand setzen werden, sie bemerken zu können." Wenn wir uns zu keinem weiteren Urtheil über diese Aeußerung berechtigt glauben, so klingt mindestens eine sehr kühle ablehnende Haltung aus diesen Worten heraus. [1])

[1]) cf. Maltzahn: Lessing's sämmtliche Schriften, XII. pag. 140, Brief an Mendelssohn d. 2. April 1758, tadelt Nicolai's allzugünstige Recension der Schweizer Publikationen.



An Gleim's Minnesingern nimmt er lebhaften Antheil (Brief an Gleim d. 28. Juli 1759). Ueber das „Heldenbuch" beginnt er am 23. Februar 1758 eingehende historische und sprachliche Untersuchungen.[1]) Zwanzig Jahre später correspondirt er noch mit Eschenburg in Braunschweig über das Heldenbuch (cf. Brief d. 10. und 29. März 1776). Auch über einer Sammlung deutscher Volksgedichte arbeitet er noch spät (cf. Brief an Herder d. 10. Januar 1779), deren Werth er ebenso hoch stellt, wie er die Volkslieder gering schätzt. Dies fortgesetzte Interesse am „Heldenbuch" will sich schlecht reimen zu der negativen Haltung gegenüber von „Chriemhilden Rache". Offenbar ist Lessing auf den geistigen Grund des Werkes nicht gedrungen und hat darum auch den Zusammenhang desselben mit jenen späteren Sagenkreisen nicht verstanden. In seinem literarischen Nachlaß fand sich noch ein ziemlich umfassendes Heft: „Beiträge zu einem deutschen Glossarium";[2]) in demselben finden sich aber nur fünf Citate aus Bodmer's: „Chriemhilden Rache", ein Beweis, daß er dies Buch auch nach seiner sprachlichen Seite nicht ausgebeutet hat. Mag dies genügen, um sein nicht vorübergehendes Interesse an dem Mittelalter zu bezeugen; um so mehr fragen wir aber, warum geht er so absichtlich, ja geringschätzend über die Nibelungen hinweg? begnügen wir uns hier zunächst mit der psychologischen Antwort: Lessing war nicht überall so kühl, daß er stets die Person von der Sache so

---

[1]) Maltzahn XI[1], pag. 43 ff. Ueber das wunderbare Schicksal seines Exemplars berichten K. G. Lessing und Nicolai. (XII, 213. Anmerkung): Ein Aufwärter Lessing's, Namens Reiche, ein Straßburger, Soldat im Renzel'schen Regimente, hatte seinen Herrn schändlich betrogen. Unter Anderem hatte er aus dessen umfassender Bibliothek eine ganze Reihe Bücher weggenommen und als Maculatur in einen Butterkeller verkauft. Unglücklicherweise war darunter das Exemplar des Heldenbuchs mit Lessing's Bemerkungen. In seinem Briefe an seinen Bruder Karl (Hamburg d. 21. April 1767) trägt er er demselben auf, „sein Möglichstes zu thun, daß er das Heldenbuch wieder bekomme." Dasselbe war aber nicht mehr aufzufinden.

[2]) cf. Maltzahn XI[2], pag. 258—277.

haarscharf geschieden hätte; wie ihm „der Name Bonnet's so ekel geworden war, daß er auch nicht einmal die Wahrheit von ihm lernen mochte,“ [1]) so hatte er auch gegen die pedantische Art Bodmer's eine Abneigung. Dieselbe spricht sich in der Art aus, wie er in dem oben erwähnten Briefe an Gleim die sprachlichen Verstöße in Bodmer's Ausgabe rügt; noch stärker, wie er sogar Gottsched gegen die Schweizer in den „Fabeln der Minnesinger“ in Schutz nimmt; nicht minder, wie er deren Kunsttheorien beurtheilt. Diese durchleuchtende persönliche Gereiztheit ist nicht gering anzuschlagen; klingt doch schon in seinen Jugendgedichten ein empörtes Gefühl durch gegen die Schweizer, als sie gleich wie Gottsched darauf ausgingen eine Schule um sich zu sammeln. „Die gröbsten Geister,“ sagte er, „kritisiren und dichten auf erschlichene Regeln gestützt.“ So mag der Verbreitung und Anerkennung der Nibelungen wesentlich auch der Umstand im Wege gestanden haben, daß sie eben von Bodmer ausgingen. Dadurch wurden sie gleich in den Schulhader und persönlichen Zwist hineingezogen, der das objective Urtheil trüben mußte.

So verflossen die 60er Jahre. An ihrem Schlusse sahen sie noch die große literarische Revolution anbrechen, [2]) die in ihrer Gesammtheit ebenso schwer zu charakterisiren ist, wie in ihrer Stellung zu unserem großen Epos.

---

[1]) Maltzahn XII 338, Brief an Mendelssohn d. 9. Januar 1771.

[2]) Gervinus (IV 460) nimmt das Jahr 1768 als Wendepunkt an; „fast zu gleicher Zeit erschienen: Lessing's Dramaturgie und antiquarische Briefe, welche die Kritik noch schärften; Wieland's Musarion, die wie sein Agathon, den Blick auf Griechenland schärfte und eine neue Sinnlichkeit athmete; Bode's übersetzter Yorik und Denis' Ossian, die der langher gepflegten Empfindsamkeit frische und gesündere Nahrung boten; Gerstenberg's Ugolino und die Barden, die dieser weiblichen Empfindsamkeit neue Kraft und Männlichkeit entgegen warfen . . . Eine Pause von mehreren Jahren schien dann nöthig, um sich mit diesen blendenden Erscheinungen erst zu verständigen; 1773 erfolgte dann der eigentliche poetische Ausbruch durch Götz und Werther, als ob er durch die Bewegungen auf anderen Gebieten etwas wäre zurückgehalten worden“ . . .

Die Schranken waren durchbrochen, welche die frühere Kunstkritik aufgerichtet hatte. Was nützte noch das alte Ansehen von Gottsched, der Schweizer, Gellert, Haller, Rabener und Anderen, als man begann nicht nur nach Lessing's Vorgang die französischen Muster zu verwerfen, sondern auch das Alterthum in seinen Kunstschöpfungen anzufeinden? und als nun gar noch Einzelne, wie Nicolai's Bibliothek, versuchten die frühere Art der Kritik zu vertheidigen, und wie noch Sulzer 1771 that, den Dichtern Anweisung zu geben, wie sie sich in die poetische Begeisterung versetzen sollten, da lehnte sich dagegen das empörte Gefühl der ganzen dichterischen Jugend auf. Man hatte mit Herder gelernt, die Poesie sei Gemeingut aller Zeiten und aller Völker; darum begeisterte man sich ebensowohl für die Bibel wie für das Alterthum, für nordische wie für südliche Poesie. Man suchte Alles auf und übersetzte Alles, dem man einen poetischen Werth beimaß. Und wieder folgte man Herder's Spuren, als man das Wesen der Poesie weniger im Schmucke der Worte als im Tone und in der musikalischen Wirkung fand.[1] „Einfalt in tiefer Bedeutung ist die höchste Schönheit menschlicher Charactere und Schriften. Sie ziehen an sich mit unwiderstehlichem Reize, nicht etwa durch das, was sie sind und wie sie es sind. Ein Unnennbares umschwebt sie, der stille Zauber ihres eigenen Daseins..." Darum suchte man diesen unnennbaren Zauber der Schönheit in der Naturpoesie; im Volkslied war keine Kunstregel bestimmend gewesen; ebenso wenig bei Homer, Ossian, Shakespeare. Diese werden nunmehr die bewunderten Vorbilder. Bis in den Orient ging man und fand in der orientalischen Poesie den Mittelpunkt aller Volkspoesie. Mit unerhörter und unvergleichlicher Leichtigkeit vermochte Herder sich in jeden Volkscharakter zu versetzen und dem entsprechend den Ton der Wiedergabe in Empfindung und Sprache zu treffen, davon

---

[1]) Und doch war Herder's Natur keine musikalische. Man vergleiche nur sein Lied: „Es sah ein Knab' ein Röslein stehn" mit der musikalischen Wirkung, die Göthe durch wenige verändernde Striche in dasselbe gebracht hat.

zeugen seine „Stimmen der Völker in Liedern" (1778). „...Mit dieser außerordentlichen Kunst und Beweglichkeit sich in die lyrischen Empfindungen fremder Völker zu versetzen frischte er einen alten Zug unseres Nationalcharacters auf. Darauf griff die Romantik zurück und ließ dem Nachahmungstrieb die Zügel schießen zu einer Zeit, wo schon durch andere Einflüsse das nationale Gefühl gestört und verwischt war..." Gleichen Schritt mit dieser eindringenden Erkenntniß der Schönheit in der Kunst hielt seine eigene poetische Produktion nicht. Unter den Originalgenies fehlte es auch an Talenten, welche die gewonnenen Schätze für die deutsche Dichtung hätten fruchtbar machen können, und die Kräfte vieler Männer wurden dadurch auf Nebenwege gelenkt, die der Wissenschaft zwar reichen Nutzen brachten, der Poesie aber großen Schaden zufügten. Auch in das Mittelalter vertiefte man sich und hegte Interesse am Minne- und Meistergesang, weil man in ihnen Natur- und Volkspoesie sah; manches Schöne und damals Unbekannte wurde hierdurch bekannt, und in weiten Kreisen damit neue Anregung verbreitet, Alles unter dem Einflusse Herder's. Schon in den „zerstreuten Blättern" hatte er das Andenken an einige ältere deutsche Dichter erneuert. (Otfried: das Annolied; die Minnesinger; Reineke Fuchs; Freidank; Renner, Boner; die Meistersinger; Andreä; Weckherlin.) In seinem Aufsatze „von Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst..." (deutsches Museum 1777, II., 421 ff.) fordert er ausdrücklich, daß der Theil der Literatur, der sich auf das Volk bezieht, volksmäßig sein müsse; „unsere classische Literatur ist ein Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und — ohne Fuß auf der Erde." Hätte man da nicht erwarten sollen, daß er auch das früheste und größte Product der deutschen Vergangenheit aufgegriffen hätte? wie würde er auf den rechten Weg geführt worden sein, wenn er von den Nibelungen und der Gudrun Kenntniß gewonnen hätte! Man machte auch das Drama dem neuen Geiste unterthänig. Nachdem die Fluth der Interjectionen und Gedankenstriche überwunden war, sollte auch hier der musikalische Charakter durchgeführt

werden, alles unter Herder's Vorgang, dessen Einfluß noch auf weit hinaus nachwirkend bleibt. Diese weltumspannende Poesie fand keine Zeit, an einer einzelnen Epoche oder einer einzelnen poetischen Erscheinung zu verweilen. Bei Herder finden wir die Nibelungen nirgend berührt, nicht einmal ihren Namen genannt, wiewohl sich dazu die Gelegenheit reichlich geboten hätte. Woher sollte da das Interesse kommen in der Zeit, welcher doch vorzugsweise er die Signatur aufgeprägt hatte?

Da kamen (1764), gerade zur rechten Zeit, um die subjective Empfindsamkeit auf das Höchste zu steigern, die „Fragmente der hochschottländischen Dichtkunst und das Heldengedicht Fingal" nach Deutschland und trugen den Namen Ossian's in die junge Saat der neuen Zeit. Bald hatte er den alten Homer aus dem Felde geschlagen, denn er zeigte mehr Herz und Gemüth, als dieser; zur Empfindsamkeit gesellte sich bei ihm die Kraft und damit war man wieder auf dem Boden angekommen, den früher schon Klopstock aus eigenem Antriebe betreten hatte; das war derselbe Ton, welcher auch im Messias die Herzen ergriffen hatte; war es also zu verwundern, wenn Klopstock zu den großen Verehrern Ossian's gehörte? War es zu verwundern, daß die zahlreichen Verehrer Klopstock's die Bewunderung des Meisters theilten? In Straßburg wurde Goethe durch Herder mit Ossian bekannt gemacht; er übersetzte damals schon Manches, und nahm später Einzelnes in den Werther auf; bedurfte es nun noch einer weiteren Empfehlung, um diesem Tone der Empfindung Aller Herzen zu öffnen? [1]) Man empfand ein süßes Behagen an den idyllischen Scenen, die erfüllt waren von einer elegischen Stimmung für Natur und Einsamkeit; je breiter die Empfindung sich ausspann, um so geringer war die echt-epische Grundlage. Konnte daneben die verstandesklare und wirklich gemüthstiefe Epik der Nibelungen aufkommen? „Wer sich am prosaischsten fühlte, durfte hoffen, seine dürftigen Gedanken am wirksamsten mit

[1]) cf. Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen National-Literatur II. 1550, Anmerkung.

den verschwindenden Tönen dieser musikalischen Prosa zu verhüllen oder seine poetische Blöße mit dem bauschigen Gewande der nordischen Mythologie zu decken."

Goethe erklärt den außerordentlichen Beifall, den Werther-Ossian fand, dahin, daß „die Zeit von außen zu bedeutenden Handlungen keineswegs angeregt" gewesen sei, und daß die einzige Aussicht „sich in einem schleppenden, geistlosen, bürgerlichen Leben hinhalten zu müssen" diese düstere melancholische Stimmung hervorgerufen und die Weltflucht und den Lebensüberdruß begünstigt habe. Wie war eine solche Stimmung möglich bei einer Generation, die doch die Thaten des siebenjährigen Kriegs mit erlebt hatte? und man hatte doch, sogar in Feindesland, wie wir von Lessing und Goethe wissen, dem jungen Könige von Preußen alle Anerkennung, sogar Bewunderung gezollt. Diese Eindrücke waren freilich bald genug verblaßt und mußten bald vergessen werden, weil die Nation sich nicht mithandelnd gesehen hatte. Aber „ein Volk, das nicht gewohnt ist, sich selbst handelnd zu sehen, auf Thaten zu halten und Werth auf den Ruhm des Krieges zu legen, ein solches Volk verzichtet leicht auf die Dichtung, die Thaten und Handlungen Denkmale setzt. Es war damit zufrieden, daß Friedrich den Ruhm des Krieges allein erntete;" darum faßten diese Eindrücke in dem Volkscharakter jener Zeit keine Wurzel und wurden bald von der weichlichen Stimmung überwuchert. Auch die Lessing'schen Dramen jener Zeit (Minna von Barnhelm und Philotas) vermochten diesen Widerstand nicht zu überwinden und, bezeichnend genug, wurde in Berlin Minna von Barnhelm innerhalb drei Wochen neunzehnmal vom Publikum verlangt; in Hamburg mußten nach dem fünften Acte als Nachkost noch Gaukler und Luftspringer sich produziren. Wie war es möglich, fragen wir noch einmal, daß die gesammte Denkweise jener Zeit in jene verschwommene Empfindsamkeit versinken konnte, und daß diese Stimmung sogar von den Besten genährt wurde? Sagen wir es kurz: es war der Rückschlag nach dem Untergang der politischen Nationaleinheit und nach dem verlorengegangenen Bewußtsein der sittlichen Zusammen-

gehörigkeit. Klopstock war noch durchdrungen von einem warmen Patriotismus; aber derselbe war gegenstandslos, denn sein Vaterland lag weit zurück in der germanischen Vergangenheit. Zwar verläugnete sich seine edle Natur nicht, so lange er seine Angriffe richtete gegen das tyrannische Wesen fremder Sitte und Bildung und bemüht war, auch dem Volke und Bürgerstande seine Geltung zu verschaffen gegenüber den drückenden Vorrechten, welche einzelne Stände noch genossen. Aber dieser Patriotismus blieb doch vorzugsweise deklamatorisch, so lange er über die engeren Kreise nicht hinausdrang. Als aber diese politischen Freiheitsrufe sich verbanden mit dem eindringenden Rationalismus und in seltsamem Gegensatze hierzu die mystischen Ideen von Physiognomik, Magnetismus und allen möglichen Geheimlehren und geheimen Gesellschaften ihren Umzug hielten, da wurden die jungen Kräfte von diesem Strome mitgerissen; die Poesie erlahmte: und daß sie nicht größeren Schaden in diesem Strudel davon getragen hat, das ist ihrer starken Natur und inneren frischen Kraft zu danken. Da gerade wandte sich der wahrhaft patriotische Lessing von seiner Zeit ab, und in der bitteren Stimmung über die verkehrte Richtung, welche er die Führer der Nation einschlagen sah, schrieb er die bekannten Aeußerungen an Gleim: „daß nach seiner Denkungsart, das Lob eines eifrigen Patrioten das allerletzte sei, wonach er geitzen würde; des Patrioten nehmlich, der ihn vergessen lehrte, daß er ein Weltbürger sein sollte;“ „daß die Liebe des Vaterlandes ihm aufs höchste eine heroische Schwachheit sei, die er recht gerne entbehre.“ [1]) Es bedurfte nur dessen noch, daß er genau zehn Jahre später am Schlusse der Dramaturgie den Deutschen die Nationalität überhaupt absprach,[2]) und man hatte vergessen, daß er inzwischen durch seine dramatischen Dichtungen sowohl, wie durch seine aufopferungsvolle Thätigkeit in Hamburg thatsächlich diese Aeußerungen widerlegt hatte. Man hatte übersehen, daß er von der Modebegeisterung sich in keiner

---

[1]) Maltzahn XII, pag. 150 u. 152.

[2]) cf. Maltzahn VII, 419.

Weise hatte blenden lassen, daß er, statt Ossian über Homer zu stellen, denselben vielmehr kaum erwähnt. Und nun sehen wir den Strom des Weltbürgerthums mit unaufhaltsamer Gewalt die Nation ergreifen. Welchen Umsturz derselbe hervorrief und welche Störungen er anrichtete, das in seinem Umfange zu würdigen, müssen wir der Geschichte überlassen. Herder gehört das Verdienst, die Führung übernommen zu haben. „... Sein Weltbürgerthum liegt auf einer Linie mit seiner Empfänglichkeit für aller Welt Werke und Menschen. Lessing hatte ermüdet von seinen schweren Anstrengungen für die Nationalbühne, verlassen von der Nation, jenes Wort gegen unsere Nationalität fallen lassen, der vaterländischste Mann sich für das Weltbürgerthum erklärt. Dies griff Herder auf und machte mit vielen Anderen System aus dem Kosmopolitismus, obwohl er zu Zeiten die Ideale einer Provinzialwirksamkeit mit glühendem Eifer ergriff. ..." Wenn wir aber auch Klopstock, Goethe und Schiller [1]) von diesem Strome fortgerissen sehen, so hört wohl jede Verwunderung bei uns auf darüber, daß eine Zeit, die mit sich selbst in so schweren inneren Kämpfen lag, weder Muße noch Veranlassung fand, den epischen Schätzen aus der deutschen Vergangenheit, wenn auch nur eine stille Beachtung zu widmen. [2])

Dennoch dürfen wir nicht vergessen, daß es vor Allem noch an der historischen Grundlage zur rechten Würdigung mittelalterlicher Dichtung mangelte. Die historische Wissenschaft fing erst in den 60er Jahren an sich zu regen, und die großen Förderungen, welche dieselbe von J. Müller, Möser, Spittler und Anderen empfing, warteten noch in der Zukunft. In den Schulen wurde noch nichts gelehrt, und die allgemeine Geschichtskenntniß reichte höchstens zurück bis zur Reformationszeit. Es fehlte auch darüber nicht an Klagen; man lese nur den 52. Literaturbrief Lessing's.

---

[1]) Wie sehr später Schiller sich gewandt hatte, beweisen am besten seine Dramen „Wallenstein“ und „Tell“.

[2]) Ausnahmsweise hören wir von Voß, daß er schon auf der Schule zu Eutin die Nibelungen las.



Wir hören zwar schon Wieland's Begeisterung für den Iwein laut werden; aber sie hatte einen andern Ausgangspunkt; er sah in diesen Rittergedichten keine Zeugnisse einer national-deutschen Dichtkunst, sondern Producte der französischen Romantik; der deutschen Vergangenheit, mit Ausnahme der Minnelieder, zumal dem Bardenwesen war er durchaus abgeneigt, schon allein darum, weil er von dem dramatischen wie dem epischen Dichter den Gebrauch des Reims verlangte.

Hier werden wir auch Friedrich dem Großen gerecht, und wir finden die Erklärung für die harten Urtheile, welche er 1780 in seinem Sendschreiben de la littérature allemande fällte. Den Götz nannte er eine imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises (Shakespeare) et ces degoûtantes platitudes; [1]) und als Chr. Heinr. Müller ihm die Ausgabe der „deutschen Gedichte des Mittelalters" übersandte, antwortete der König in einem hart abweisenden Tone. Aber Friedrich hatte für das romantische Element überhaupt keinen Sinn; und aus der ungestüm sich gebahrenden teutonischen Dichtung hörte er vorzugsweise die heftigen Angriffe auf die französische heraus. Einen eigenen Einblick in dieselbe hat er gewiß nicht genommen; aber was er über dieselbe hörte, mochte gerade ausreichen, ihn gegen dieselbe einzunehmen.

Müssen wir nicht, in Erkenntniß der Eigenartigkeit jener Zeit, es nun begreiflich finden, wenn auch Schiller dem Mittelalter fern blieb? Die 23 Jahre seines angestrengten Schaffens von seiner Flucht aus Stuttgart bis zu seinem Tode, gerade der Höhepunkt der Revolution, die sich auf allen Gebieten vollzog, sind an

---

[1]) Möser antwortete schon 1781 in einem interessanten Schreiben an einen Freund „über die deutsche Sprache und Literatur" (Vermischte Schriften I, pag. 184 ff.) und nahm das Drama in Schutz, bei aller Anerkennung des Königs und der Sprache „eines edlen Herzens, das nicht spotten, sondern wirklich nützen und bessern wollte." Unter den Widerlegungen stehen am höchsten Klopstock's Oden an Friedrich. — Ferner vergleiche man hierzu Goethe's Brief „an Möser's Tochter, Frau von Voigts zu Osnabrück." d. d. 21. Juni 1781.



Schöpfungen so reich, daß sie füglich ein ganzes Menschenleben füllen konnten. Wie viel von seiner Kraft wurde dabei absorbirt durch die steten Wandlungen seiner äußeren Stellung, den ununterbrochenen Kampf um die Existenz, die politischen Stürme, die die Welt bewegten? Blieb ihm dabei noch Zeit übrig, sich in eine Epoche der fernen Vergangenheit zu vertiefen, welche ebenso sehr seiner historischen Kenntniß fern lag, wie sie seinem, einerseits auf das Alterthum gestützten, wie andererseits philosophisch angeregten ästhetischen Sinne widerstreben mußte? Seine rasch verfließende geistige Entwicklung auch nur oberflächlich zu verfolgen hieße Eulen nach Athen tragen; aber vergessen wollen wir nicht, daß auch er begeistert Klopstock's Oden, Ossian und Werther als vierzehn- und sechzehnjähriger Karlsschüler gelesen hatte, ohne in dem Strudel der Zeit dauernd zu versinken; daß er 15 Jahre später wiederholt auf das Epos geführt wurde; daß er über das epische Idyll, der einzigen Leistung seines Jahrhunderts, hinaus die nationale Bedeutung des Epos mit voller Klarheit erkannte, daß er sich mit großen Entwürfen lange trug, und sich durch das Studium Homers und Virgils vorzubereiten suchte, ohne aber seine eigene dramatische Natur zu größeren epischen Schöpfungen zwingen zu können. Die Anfänge der Romantik nahm er freundlich auf, begünstigte sie sogar. Als er aber in dem bekannten Briefe an Aug. Wilh. Schlegel (vom 31. Mai 1797) sich von den jugendlichen Vertretern der neuen Richtung abgewandt hatte, blieben alle ferneren Annäherungsversuche fruchtlos und seine fernere ablehnende Haltung gegen die Bestrebungen derselben beruht wohl vorzugsweise auf persönlichen Gründen. „...Und wenn er später namentlich gegen die Schlegel nicht selten gehässig und gereizt erscheint, so dürfte er nach den jetzt vorliegenden Beweisen des zwischen ihm und A. W. Schlegel geführten Briefwechsels schwerlich ganz frei zu sprechen sein von gekränkter Eigenliebe und von jener vornehmen Geringschätzung, die berühmte Namen sich nur allzuoft gegen jüngere, erst aufstrebende Kräfte erlauben." Aus dieser gereizten Stimmung floß auch wohl das harte Urtheil über die von Tieck herausgegebenen Minnelieder:

„Welch eine Armuth von Ideen, die diesen Minneliedern zu Grunde liegt! Ein Garten, ein Baum, eine Hecke, ein Wald und ein Liebchen; ganz Recht! das sind ungefähr die Gegenstände alle, die in dem Kopfe eines Sperlings Platz haben. Und die Blumen, die duften, und die Früchte, die reifen, und ein Zweig, worauf ein Vogel im Sonnenschein sitzt und singt, und der Frühling, der kommt, und der Winter, der geht, und Nichts das bleibt, als — die Langeweile." Sein früher Tod hinderte ihn, die aufgehende Blüthe der romantischen Schule vorurtheilslos sich entfalten zu sehen.

Ganz anders stand es mit Goethe. Von seiner Rezension der Lieder Sined's des Barden von M. Denis in den Frankfurter gelehrten Anzeigen (1773) bis zu seiner überaus anerkennenden Beurtheilung von Simrock's Uebersetzung des Nibelungenlieds (1827) liegt der weite Weg von mehr als einem halben Jahrhundert.[1]) Dort weiß er nur Weniges über die alte vaterländische Dichtkunst zu sagen. „Wir haben eben leider nichts Eigenes mehr aus jenen Zeiten, und wenn auch in Bibliotheken hie und da noch etwas wäre, so ist weder Lohn noch Ermunterung genug, daß man sich Mühe gebe, diese Gesänge aufzusuchen; und es werden ja die Minnegesänge nicht einmal gelesen." Hier urtheilt er nach einer aphoristischen Zergliederung des Ganzen: „die Kenntniß dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation." „Jedermann sollte es lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon empfange." „Dies Werk ist nicht da, Ein für alle Mal beurtheilt zu werden, sondern an das Urtheil eines Jeden Anspruch zu machen, und deshalb an Einbildungkraft die der Reproduction fähig ist, ans Gefühl fürs Erhabene, Uebergroße, sowie für das Zarte, Feine, für ein weit umfassendes Ganze und

[1]) In der von Goethe's eigener Hand geschriebenen Skizze seines Lebens erscheinen 1806 zum ersten Male „Nibelungen"; 1808: „Nibelungen und Gefolge"; 1809: „Nibelungen und Consorten". Die Zusätze verrathen noch keine Erwärmung für die altdeutsche Dichtung. 1811 erregen ihm Hagens Heldenbuch und der arme Heinrich noch „physisch-ästhetischen Schmerz."



für ein ausgeführtes Einzelne. Aus welchen Forderungen man wohl sieht, daß sich noch Jahrhunderte damit zu beschäftigen haben.“ Für wünschenswerth hält er, daß wenigstens einzelne Stücke von geschickter Hand einmal in Prosa übersetzt würden, „damit der Gehalt in ganzer Kraft und Macht vor die Seele träte und dem Geiste von einer neuen Seite zur Erscheinung käme.“ In die Mitte dieses langen Zeitraumes fällt seine erste Bekanntschaft mit den Nibelungen. In seinen Tages- und Jahresheften erzählt er selbst, er habe 1807 zum ersten Male das Gedicht gelesen.[1]) Um diese Zeit gelang es Sulpiz Boisserée, den bis dahin spröden Herrn für die Romantik zu gewinnen. Zwar wird er zunächst nur für die Gothik der Dome zu Cöln und Straßburg erwärmt, zu welchen Boisserée ihm Zeichnungen und Risse schickt. Wiederholte Reisen und Kunstabsichten führten ihn 1814 und 15 an den Rhein, und bei diesen Gelegenheiten konnte er sich den gewaltigen Eindrücken der Gemäldesammlungen Wallraff's und Boisserée's nicht entziehen. Doch behielt er zur Malerei eine besondere Stellung. Cornelius stellte er überaus hoch. Als aber Overbeck und Andere die Kunst rein im Dienste der Kirche aufgehen lassen wollten, und als die Lehre überhand nahm, Frömmigkeit und Genie seien für den Künstler die ausreichenden Mittel, es den Besten gleichzuthun, da erschien der Aufsatz von Mayer „über neudeutsche religiös-politische Kunst“ im 2. Heft von „Kunst und Alterthum.“ Ebenso verfolgte er die poetischen Leistungen

---

[1]) Ueber seine persönliche Stellung, die er zur Zeit der „genialen Epoche“ einnahm gegenüber der Revolution, welche die neu aufgekommenen poetischen und metrischen Gesetze hervorriefen, berichtet er im 18. Buche von Dichtung und Wahrheit: „Um jedoch einen Boden zu finden, worauf man poetisch fußen, um ein Element zu finden, in dem man freisinnig athmen könnte, war man einige Jahrhunderte zurückgegangen, wo sich aus einem chaotischen Zustande ernste Tüchtigkeiten glänzend hervorthaten, und so befreundete man sich auch mit der Dichtkunst jener Zeit. Die Minnesänger lagen zu weit von uns ab; die Sprache hätte man erst studiren müssen, und das war nicht unsere Sache; wir wollten leben und nicht lernen.

des jüngeren Dichtergeschlechts seiner Zeit mit Interesse, wie seine Tages- und Jahreshefte und die Gespräche mit Eckermann nachweisen. Das Gute in denselben erkannte er an, aber es war ihm zu viel Subjectives darin. Als aber die „Lazarethpoesie“ und der Weltschmerz aufkamen, da wandte er sich von ihr ab:

„Mir will das kranke Zeug nicht munden,
Autoren sollen erst gesunden.“

„Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig.“ (1829.)

Indessen, um jener Zeit gerecht zu werden, wollen wir nicht unterlassen zu erwähnen, daß auch schon vor langen Jahren bedeutende Stimmen mit ihrer Anerkennung der Nibelungen nicht zurückgehalten hatten; unter ihnen voran steht der Historiker Johannes Müller. Gleich nach dem Erscheinen der Ch. H. Müller'schen Gesammtausgabe äußerte er sich in den Göttinger gelehrten Anzeigen (1783). Er gibt eine geschichtliche Deutung, wiewohl noch mit einiger Zurückhaltung; ebenso redete er schon über den inneren Werth des Gedichts, zieht sogar schon einen Vergleich zwischen dem deutschen Epos und der homerischen Ilias. In der „Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft“ spricht er sich freier aus (1786) und urtheilt, das Lied der Nibelungen könne eine nordische Ilias werden, das soll doch wohl heißen: „an Ruhm, an allgemeiner Verbreitung und volksmäßiger Wirkung kann dies Gedicht für uns dem gleichkommen, was die Ilias den Griechen war. Denn an Gehalt könnte es nimmermehr eine Ilias werden, wenn es nicht schon ursprünglich eine Ilias wäre,“ urtheilt schon treffend A. W. Schlegel. Doch macht er dessen Durchdringen abhängig davon, „daß es nach Verdienst bearbeitet werde (nicht aber zu sehr, sondern seiner antiken Gestalt ohne Schaden).“ In dem Sinne J. Müller's sprach sich auch der Hamburger Bibliothekar P. D. Giseke zehn Jahre später aus in seiner Schrift: Ueber der Nibelungen liet (an J. J. Eschenburg gerichtet: Hamburg 1795). — Und, damit auch der laute Widerspruch nicht fehlte, erhob der bekannte,

und nach gewissen Seiten verdiente Grammatiker Adelung seine Stimme gegen die ganze Poesie des Mittelalters. Wie konnte das aber auch anders sein? Nach seiner Ansicht waren die alten Germanen mit allen Lastern behaftet; und ihre Nachkommen in der Hohenstaufenzeit hätten es in ihrer Dichtkunst auch nicht über die elende Reimerei und Geschmacklosigkeit hinaus gebracht. Darum urtheilt er auch über die Nibelungen (1784 in seinem Magazin f. d. Spr. II, pg. 148): „von Seiten der Dichtung verdienen alle diese Ueberbleibsel nicht die mindeste Aufmerksamkeit.“ Deutlicher konnte man sich wohl nicht aussprechen.

---

c. Die Nibelungen und die deutsche Poesie seit den Anfängen der Romantik.

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts sehen wir zwei wissenschaftliche Mächte im Bunde, unsere literarischen und speziell poetischen Verhältnisse von Grund aus umzugestalten. In negativer Förderung hatte die Kritik seit Lessing's Zeiten schon das Ihrige zur Vorbereitung beigetragen; nun kommen von zwei verschiedenen Seiten die ebenbegründete historische Wissenschaft und die auf der neu erstarkten Philosophie beruhende ästhetische Begründung der Poesie. Daß diese beiden Seiten der Wissenschaft auch gerade von den bedeutendsten Dichtern getragen und gefördert wurden, konnte nur dazu dienen, ihren durchgreifenden Einfluß auf die Poesie zu beschleunigen.

Da erschienen, gerade zu rechter Zeit, in Halle (1795) Friedr. August Wolf's: Prolegomena ad Homerum etc. Wie dies gewaltige Werk die ganze philologische Wissenschaft angriff und regenerirte, so gab es zuerst und bis auf unsere Zeit abschließend die Normen für jede Kritik epischer Dichtungen. Diese drei gewaltig wirkenden Factoren übernahm das neue Jahrhundert. Es kann hier unseres Amtes nicht sein, zu verfolgen, welche Umwälzungen durch dieselben auch nur in der Poesie, geschweige denn

in den weiteren Kreisen der wissenschaftlichen Bestrebungen, hervorgerufen wurden. Auch bedarf es nur der Erwähnung, daß die junge Generation, welche diese drei Ströme zu vereinigen und auf allen Gebieten, insbesondere dem poetischen, deren treibende Kräfte fruchtbar zu machen suchte, im Gegensatze zu der classischen Periode, die Romantik genannt wird. Ebenso wenig ist es hier möglich, auch nur annähernd zu erörtern, welche Stellung die Romantik im Ganzen, oder deren einzelne Begründer zu unseren großen Dichtern einerseits, oder den bedeutendsten Philosophen ihrer Zeit andererseits eingenommen haben. Nicht minder müssen wir es uns versagen zu verfolgen, welche Wandlungen die Romantik später in sich erfahren hat, oder wie weit die Einzelrichtungen der jugendlichen Begründer sich später von einander entfernten, sogar in gewissem Sinne entgegegen traten (man denke nur an Friedrich Schlegel und Schleiermacher). Denn über die Würdigung der wissenschaftlichen Leistungen sind, trotz der reichhaltigen eindringenden Untersuchungen auf diesem Gebiete,[1]) die Acten noch nicht geschlossen; in Ansehung des Geschmacks aber, welchen die Romantik in der Kunst begründete, sind wir noch weniger in der Lage, abschließend zu urtheilen, da wir dessen Nachwirkungen noch nicht überwunden haben, also einen Standpunkt außerhalb der streiten-Parteien noch nicht haben gewinnen können.

Aber ohne Bedenken dürfen wir den Häuptern der Romantik die Anerkennung nicht versagen, daß sie es gewesen sind, welche die Nibelungen in die deutsche Poesie einführten und auch die sprachwissenschaftliche, die philologisch-kritische Nibelungenfrage wesentlich gefördert haben.

Das Recht der Priorität gehört hierin Friedrich Schlegel. Seine Schrift „Ueber das Studium der griechischen Poesie“ (1797) wollte zu oberst das Schöne, als griechisches Kunstideal, der in der deutschen Poesie übermäßig vorwiegenden Verstandesrichtung

[1]) Man vergleiche außer den hier einschlagenden Schriften Hettner's, Gervinus' und Anderer, besonders noch Haym: Die romantische Schule. Berlin 1870. pag. 808. ff.



gegenüber wieder zur Anerkennung bringen. Indem er dabei auf mancherlei, seiner Meinung nach, Verirrungen der neuen Poesie kommt, spricht er auch besonders über die Bearbeitungen der mittelalterlichen Ritter- und Heldengeschichten. So viel er an denselben zu tadeln weiß, so sehr ist er von dem poetischen Werthe der Nibelungen durchdrungen[1]). Daß dieser Gegenstand ihn in den folgenden Jahren fortwährend beschäftigt, geht aus manchen beiläufigen Erwähnungen hervor; die mittelalterliche Kunst nimmt sein Interesse in Paris, am Rhein und auf seinen weiteren Reisen völlig in Anspruch.

Zur selben Zeit, wie sein Bruder, hatte sich auch August Wilhelm Schlegel dem Mittelalter und dessen Dichtung zugewandt. Wie im Ganzen der jüngere Friedrich eine universalere Natur war, welche die Einzelerscheinung in ihrer Stellung zum Allgemeinen zu fassen suchte, so war auch seine Stellung zum Mittelalter eine tiefergreifende. A. Wilhelm untersuchte an der mittelhochdeutschen Poesie mehr die grammatische und metrische Seite und veröffentlichte schon 1789 darüber Einzelnes. Aber auch die literarhistorische Seite hatte er gründlich erwogen; diese behandelte er schon 1799 in dem „Athenäum", und hielt in Berlin 1802 und 1803 Vorlesungen über das Mittelalter und die Geschichte seiner Dichtung unter großem Beifall. Das Nibelungenlied behandelte er in derselben mit besonderer Ausführlichkeit und Gründlichkeit; doch ließ er die Resultate seiner Forschungen noch ungedruckt. Das Erste, was er hierüber veröffentlichte, war die lange, eingehende Abhandlung in seines Bruders „Deutschem Museum" (Wien 1812 Bd. I u. II) „aus einer bisher noch ungedruckten historischen Untersuchung über das Lied der Nibelungen". Diese Arbeit enthält aus jener Zeit das bedeutendste und weitaus am tiefsten begründete Urtheil über die Nibelungen. Sie ist das Resultat gründlicher Studien, und gibt, wie jeder Kundige weiß, schon eine Erörterung aller wichtigen Streitfragen, welche seitdem die Literatur über die Nibelungen

---

[1]) cf. Werke V, 178.

füllen.[1]) Nach einem historischen Rückblick redet er eindringend von der poetischen und nationalen Bedeutung des Gedichts. Die Hoffnung Joh. Müller's, daß die Nibelungen eine nordische Ilias werden mögen, theilt er vollkommen. Aber sie können und dürfen darum nicht umgebildet werden. Da das Gedicht als vollständiges auf uns gekommen ist, und die Sprache immer reichere Mittel gewonnen hat, das Verständniß unmittelbar aus der Quelle zu schöpfen, soll jede höhere Schule das Buch neben die Bibel stellen. „Dahin wird und muß es kommen, wenn die Deutschen das Gefühl eines selbstständigen, von uralter Zeit unvermischten, glorreichen und unzertrennlichen Volkes nicht ganz einbüßen.“ Der Jugend gehört das Buch in die Hand „statt jener läppischen Kinderschriften, von kindisch gewordenen Männern hingeschwätzt. Die verachteten Volksbücher: der gehörnte Siegfried, die Haimonskinder, Octavian und andere sind unendlich besser um der Einbildungskraft Nahrung zu geben, welches das früheste aller Bedürfnisse des Geistes ist. Wie viel mehr jenes Gedicht, das nach wunderbaren Anlockungen den Untergang einer gewaltigen Heldenwelt mit einem Nachdruck schildert, der jedes empfängliche Gemüth in seinen Tiefen ergreifen muß . . . man sorge ja nicht, die veraltete Sprache werde ein

---

[1]) Um nur an einer einzigen Frage eine Probe zu geben, wie weit die Meinungen auseinander gegangen sind, wollen wir die Hypothesen über die Person des Verfassers kurz zusammenstellen: Joh. Müller rieth, durch einen äußeren zufälligen Umstand verleitet, auf W. v. Eschenbach. Bodmer rieth erst auf Conrad von Würzburg, später auf den Marner. A. W. Schlegel entschied sich für Heinrich von Ofterdingen. Karl Roth erklärte sich für Rudolph v. Ems. von der Hagen denkt an H. v. Ofterdingen und erklärt sich später geradezu für denselben. Auf Schlegel griff ebenfalls Edler von Spaun zurück und wies einen Ort Ofterdingen in Oesterreich nach; auch fand er mehrere österreichische Volksmelodien, nach welchen man die Nibelungen singen könnte. Lachmann und seine Schule sah von einem Dichter überhaupt ab und kennt nur einen Anonymus als Redactor. Franz Pfeiffer und nach ihm C. Bartsch stellen den Kürnberger als Dichter der Nibelungen auf.

Man vergleiche u. A. hierzu: Dr. Hermann Fischer, Die Forschungen über das Nibelungenlied seit Lachmann. Leipzig 1874. Seite 193 ff.



unübersteigliches Hinderniß sein ....“ „Führt die Jugend in's Freie hinaus, an den halb verwitterten Urfels der Sage, wo der mit Eisen geschwängerte Quell der Heldendichtung noch lebendig hervorsprudelt. Da laßt sie einen frischen Trunk thun. Das Eisen ist nicht nur das nützlichste aller Erze im Krieg und im Frieden, es ist auch dem menschlichen Körper das angemessenste und innerlich gebraucht wirkt es heilsam, die erschlafften Glieder wieder neu zu stählen.“ Er spricht darauf von der „meisterhaften Ausführung“ des Gedichts; „die Erzählung vereinigt leichte Klarheit mit nachdrücklicher Gediegenheit, anmuthige Fülle mit fortreißender Raschheit. Nach Maßgabe des großen Abstandes der Zeiten, Völker und Sprachen, hat vielleicht die Poesie keines Volkes etwas aufzuweisen, das der Gestaltung des homerischen Epos ähnlicher wäre.“ „Es läßt sich nichts entschiedener Tragisches denken als seine Katastrophe. Dem menschlichen Gemüth liegt aber die Wehmuth über über den Verfall, die Trauer über den Untergang vormaliger Größe und Herrlichkeit näher, als heitere Spiele mit der Gegenwart und vertrauende Aussichten in die Zukunft; darum hielten die Griechen ihre Ilias werther als die Odyssee.... Welch ein Gemälde der menschlichen Schicksale stellt uns das Lied der Nibelungen auf! Mit einer jugendlichen Liebeswerbung hebt es an; dann verwegene Abenteuer, Zauberkünste, ein leichtsinniger, aber gelungener Betrug. Bald verfinstert sich der Schauplatz: gehässige Leidenschaften mischen sich ein, eine ungeheure Frevelthat wird verübt. Lange bleibt sie ungestraft; die Vergeltung droht von Ferne und rückt in mahnenden Weissagungen näher; endlich wird sie vollbracht. Ein unentfliehbares Verhängniß verwickelt Unschuldige und Schuldige in den allgemeinen Fall, eine Heldenwelt bricht in Trümmern....“ In diesem Sinne behandelt wird das Gedicht für die Geschichte des Mittelalters, „die man bis dahin in eigentlich darstellenden Werken nur nothdürftig abgefaßt hatte, „einen dichterischen Hintergrund geben“; und dann ist „die Geschichte jener Jahrhunderte ganz dazu gemacht, vaterländische und männliche Gesinnungen zu bilden. Mit der abgeschmackten Verläumdung

des Mittelalters muß es nun ein für allemal ein Ende nehmen." Diese wenigen ausgehobenen Sätze mögen ausreichen; wir ersehen, wo hinaus seine Absichten gerichtet sind. Sicherlich ist die Wärme eine wahr empfundene; als begeisterter Lobredner überläßt er die Erwähnung etwaiger Schattenseiten dem kühleren Kritiker; sein Verdienst wird dadurch nicht geschmälert, und wenn dies kein anderes wäre, als daß er durch seine eigene Begeisterung einen seiner Zuhörer in den Berliner Vorlesungen, von der Hagen, der Erforschung mittelalterlicher Dichtkunst, und ganz insbesondere des Nibelungenliedes fürs Leben gewonnen hat. Das zweite und dritte Capitel des Aufsatzes ist philologischen Inhalts. Mit Sachkenntniß und scharfer Combination unterscheidet er schon eine dreifache frühere Bearbeitung des Sagenstoffes und verweist dessen uns vorliegende Einkleidung in die Zeit kurz nach 1200. Die ersten Grundfäden des Gewebes sind kurz nach Attila und Theodorich gespannt; die späteren Ueberarbeitungen sind in Oesterreich vorgenommen worden, wobei auf Veranlassung des Bischofs Pelegrin auch Rüdiger aufgenommen wurde. Für den Dichter, welcher dem Epos die letzte uns überlieferte Gestalt gab, hält er Heinrich von Ofterdingen; er schließt mit einer charakteristischen Apostrophe an denselben: „Wie du auch unter den Sterblichen heißen mochtest, erhabener Dichterschatten, wir kennen deinen Geist und dein Gemüth ... lange schwebte dein Lied tönend auf dem Strome der Zeit; dann drohten die schwarzen Wellen der Vergessenheit es unterzutauchen. Es ist gerettet, ans Licht gebracht, ergreift von neuem die Gemüther ..."

Nur mit wenigen Worten möge hier noch Ludwig Tieck's gedacht werden. Schon früh war er durch seinen Freund Wackenroder auf die altdeutsche Dichtung aufmerksam gemacht worden, und sein Interesse an derselben wuchs, je mehr er mit der altdeutschen Kunst auf seinen Wanderungen (Sternbald's Wanderungen 1798) bekannt wurde. Nach Wackenroders Tode (1798) blieb er auf dem betretenen Wege; aber mit besonderer Neigung wandte er sich der mittelalterlichen Lyrik zu. Als Frucht dieser Studien

erschienen 1803 seine „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter &c.“, in deren berühmter Vorrede er seine tief einschneidenden Ansichten über altdeutsche Dichtung aussprach und der Nibelungen im Besonderen gedachte. Nicht nur, daß er dieses Gedicht wegen seines rein deutschen Ursprungs von der übrigen, auf fremder Grundlage beruhenden Dichtung jener Zeit scheidet, er nennt es auch „ein wahres Epos, eine große Erscheinung, die noch wenig gekannt und noch weniger gewürdigt ist, ein vollendetes Gedicht von größtem Umfange.“ Auf seiner Reise nach Italien (1805 und 1806) zieht ihn der Vatikan mit seinen literarischen Schätzen vorzugsweise an. Die Nibelungen beschäftigen ihn unausgesetzt und auf der Rückreise hält er in St. Gallen an, um dort die Nibelungen-Handschrift kennen zu lernen. Seine Absicht ging auf eine vollständige Umarbeitung des ganzen Epos.

So sehen wir in diesen ersten Jahren der aufstrebenden Romantik einen zwar kleinen aber rührigen Kreis von jungen Kräften bemüht, den Staub von den Dichtungen des Mittelalters zu entfernen. Vorzugsweise suchten sie die Blicke auf den poetischen Gehalt und die historische Bedeutung der Poesie zu lenken; die sprachliche Seite trat noch zurück. Ihre Hülfsmittel waren sehr gering; die Müller'sche fehlerhafte Ausgabe war der einzige Text, den sie benutzten; die historische Erforschung des Mittelalters lag noch in den ersten Anfängen; in grammatischen und lexikalischen Vorarbeiten war noch nichts geleistet. So waren auch ihre Erfolge gering. Es bedurfte eines gewaltigen Anstoßes von außen um die große Masse des Publikums in Bewegung zu bringen.

Für den Geschichtskundigen ist es überflüssig, die Katastrophe des Jahres 1806 auszumalen. Es genügt, daran zu erinnern, wie der Stoß, der nacheinander Oesterreich und bald darauf Preußen traf, die Nation, soweit der Funke von nationaler Erinnerung noch nicht ganz erloschen war, bis in die innerste Tiefe durchschütterte. Da erschollen die Mahnrufe von Arndt's „Geist der

Zeit“ und Anderer und man öffnete die Augen, um zu erkennen, wie weit man sich durch den idealen Flug der Gedanken von dem heimathlichen Boden hatte entführen lassen. Jahrelang wurde man durch den harten Druck des übermüthigen Feindes gezwungen Vergangenheit und Zukunft zu vergessen, denn die Noth der Gegenwart nahm alle Kräfte in Anspruch.

Unter dieser herben äußeren und inneren Drangsal vereinigten sich die edelsten Geister zu dem gemeinsamen Streben, die heiligsten Güter der Nation in Pflege und Gewahrsam zu nehmen, zugleich aber auch die gedrückten Gemüther zu trösten und aufzurichten durch Rede und Dichtung. Unter den ersten stehen die Namen der Männer, welche in der Poesie zwar ein Gemeingut aller Zeiten und Völker erblickten und darum die literarischen Schätze der Welt in den Dienst der deutschen Muse zu ziehen begonnen hatten, nun aber mit Nachdruck zur Rückkehr aufforderten, und mit einer ernsten, männlichen, vaterländischen Poesie auch dem gesunkenen Volksgeist eine kräftige Stütze zur Aufrichtung in die Hand zu geben hofften. Sie hatten nicht vergebens gerufen. „Die gebildeteren Klassen legten nämlich ohne alle Ostentation, still, vorsichtig die französische Literatur bei Seite und griffen zur deutschen. Aber zu welcher? — zur altdeutschen, als der, welche man — damals — von allen romanischen Einflüssen frei glauben durfte“. Bald wurde man kühner: als im Winter 1807 und 1808 das Marionettentheater in Berlin aufgeschlagen wurde „und man sich entsann, daß die Stücke, welche man darstellte, alten deutschen Sagen entnommen waren“, glaubte man seiner Würde nichts zu vergeben, wenn man in diesen Vorstellungen erschien und achtete die Gefahr nicht, daß die fremden Eroberer diesen zahlreichen Besuch auffallend finden konnten. Auf diese Weise knüpften sich die längst zerrissenen Fäden wieder zusammen; das nationale und sittliche Leben der Gegenwart kräftigte und tröstete sich in dem Verkehr mit der Tiefe und Größe der Vergangenheit. Nun war der Bann gebrochen. Nun regte es sich auf allen Seiten. In Heidelberg erschien 1806 „Des Knaben Wunderhorn“ von A. v. Arnim und Brentano und

führte die Schätze des längst verklungenen deutschen Volksliedes dem Volke wieder zu. Bald verbanden sich mit ihnen Görres, die Schlegel, Tieck, Uhland, Jakob Grimm und legten in der Einsiedlerzeitung (gesammelt als Tröst-Einsamkeit 1807) die Früchte ihrer Studien und Forschungen, zum Theil auch ihre poetischen Erstlinge nieder.[1]) In Berlin erschien 1807 von der Hagen's „Sammlung deutscher Volkslieder"; 1808 von ebendemselben „deutsche Gedichte des Mittelalters I. Band"; und 1807 dessen „Nibelungenlied", eine eigenthümliche, halbe Umdichtung des Liedes, in welcher der Sprache eine gewisse Alterthümlichkeit erhalten blieb, doch so, daß das Verständniß durch Vertauschung der ganz veralteten Ausdrücke mit verständlichen erleichtert werden sollte. Das Verfahren wurde scharf verurtheilt und in der Folge nicht nachgeahmt. Dadurch war v. d. Hagen aber auf die Reinigung des Müller'schen Textes verwiesen worden. Mit Hülfe von anderen Handschriften (namentlich Lachmann D) stellte er einen verbesserten Text her, den er 1810 als Grundlage für Vorlesungen (mit Angabe der Varianten) in Druck gab.

Als er 1820 seine dritte Auflage des Nibelungenlieds mit Einleitung und Wörterbuch versah, war schon 4 Jahre früher die Schrift Lachmann's erschienen (Ueber die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth, Berlin 1816), welche seitdem den fundamentalen Ausgangspunkt für jegliche wissenschaftliche Weiterforschung gab.[2]) In demselben Jahre (1816) war der I. Theil

---

[1]) Besonders vergleiche man dort die vier Artikel von Görres „Der gehörnte Siegfried und die Nibelungen", in welchen er den Zug der Sage durch die Geschichte verfolgt; besonders auch den Aufsatz von Jakob Grimm: Gedanken, wie sich die Sagen zu Poesie und Geschichte verhalten (Nr. 19 u. 20).

[2]) Zur Vervollständigung seiner Anschauung über die Entstehung des Volksepos vergleiche man hierzu seine „Betrachtungen über Homers Ilias" Verhandlungen der Berliner Academie vom 7. Dezember 1837 und vom 11. März 1841. Mit Zusätzen herausgegeben von M. Haupt, Berlin 1865.



von Franz Bopp's „Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleich mit jenen der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache" erschienen. Welche Bewegungen von hier aus auf den Gebieten der vergleichenden Sprachwissenschaft, Grammatik und Mythologie sich anbahnten, dies auch nur zu skizziren, müssen wir uns versagen. Ebenso würde es ein Capitel für sich beanspruchen, wollten wir die Geschichte des Nibelungentextes seit Lachmann's erster Textausgabe (1826), welcher Simrock's Uebersetzung (1827) auf dem Fuße folgte, nur im Allgemeinen wiedergeben. Die germanische Philologie hat sich seitdem auf diesen Grundlagen zu einer Höhe erhoben, welche ihr auf allen deutschen Hochschulen eine achtunggebietende Stellung erworben hat; ihr Kern und Stern ist das Nibelungenlied geblieben.

Während die Wissenschaft ihre eigenen Wege ging, unterließ die nachromantische Dichtkunst es nicht, ihrerseits stets neue Nahrung aus den Quellen des Mittelalters zu schöpfen und dieselbe dem neugekräftigten Nationalgefühle zu vermitteln. Nur als Beispiel, wie die Dichter jener alten Zeiten in Ehrfurcht gedachten und sie mit der Gegenwart in Beziehung setzten, erwähnen wir Schenkendorf's Lieder „am Rhein" (1814), oder wo er „auf der Wanderung in Worms" gedenkt, wie hier „Hagen hat erstochen das Sigelindenkind", und daß seine Zeit soeben „Hagens böse Thaten auf's Neue erlebt hat"; oder wie er im „Lied vom Rhein" der Nibelungen Hort glänzend neu erstanden sieht: „Es sind die alten Ehren, die wieder ihren Schein bewähren: der Väter Zucht und Muth und Ruhm, das heil'ge deutsche Kaiserthum!" Hier weht ein neuer Geist durch die Lieder; die Sehnsucht nach der verfallenen Herrlichkeit des Mittelalters ist vorüber; dafür richten sich die hoffnungsreichen Blicke in die Zukunft; hier leuchten die Sterne; nicht die Repristination, sondern die Neuschöpfung beseelt die vaterländisch begeisterten Gemüther. Nun beginnt das centrale Streben nach Verwirklichung des nationalen Gedankens auf neu geschaffenem Grunde, das trotz alles Wankens und Schwankens der Geschichte nicht vergeht, sondern wie der rothe Faden sich hindurchzieht, bis

es in unseren Tagen seine glänzende Erfüllung gefunden hat. Leider hat der Mann, welcher wie kein Anderer als Patriot gestritten und gelitten, aber auch gehofft und gesungen hat, und ganz besonders der Träger dieser Hoffnung gewesen ist, den Tag der Erstehung des neuen deutschen Reiches nicht mehr erlebt. Ludwig Uhland hatte während der großen Zeit der patriotischen Begeisterung mit Wort und Lied mitten im Strome gestanden. Als die bleischwere Luft der Reaction die Poesie in den romantischen Süden und in den Orient trieb, und als es schien, die Zeit der 70er und 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts wollte sich wiederholen; als bei Rückert der Accent „sich immer mehr von Freimund auf Reimar verschob", blieb Uhland mit echt „schwäbischer Zähigkeit" an dem heimathlichen Boden haften. Wie er der einzige Dichter jener Zeit ist, der mit dem patriotischen Lied auch die politische That verband, gleicht seine durchaus epische Natur der mittelalterlichen Volksdichtung, welche das Vaterland und seine Helden preist, während die höfische Dichtung ihre Streifzüge durch das ganze romantische Ausland bis in den Orient ausdehnt, und Fremdes auf den heimischen Boden zu verpflanzen sucht; so wiederholt sich das alte Spiel in anderer Zeit und in anderen Formen. Das Ausland liefert glänzendes, schimmerndes Geräthe in seltsamen, wunderlichen, bisweilen überraschenden Formen. Sie wurden angestaunt und bewundert; sie bestachen den Geschmack durch ihre Schönheit, aber sie drangen nicht in das Herz des Volkes; sie reizten den Sinn, aber sie stillten nicht den Hunger nach einer nahrhaften Kost, an welcher der nationale Sinn des Volkes sich zu stärken sehnte. Unterdessen grub Uhland nach den Schätzen seines engeren Vaterlandes. Zugleich spürte er nach dem Wehen des ungefesselten deutschen Volksgeistes in der Dichtung und Sage des deutschen Alterthums; doch hielt er lange mit seinen gefundenen Schätzen zurück. Der studirenden Jugend theilt er dieselben zuerst mit; unter seinen Vorlesungen steht zu oberst die Erklärung des Nibelungenliedes. Als dieser Weg der Mittheilung sich ihm verschloß, betrat er zögernd die Bahn der schriftlichen

Publikation. Damit tritt er in die Reihe der Beförderer einer wissenschaftlichen Erforschung des Mittelalters. Doch auch sein poetisches Schaffen bewegte sich fortwährend auf diesem Gebiet. Er fühlte, daß es der nationalen Dichtung vorzugsweise an einem nationalen epischen Hintergrunde mangle. Darum „suchte er diesen, den er in der Geschichte nicht fand, in der verdrängten Dichtung des Mittelalters.“ „Er entwarf eine große Reihe von epischen und dramatischen Plänen, gestaltete sie oft ziemlich klar und verließ sie dann, nur weniges aufzeichnend.“ [1])

Gegenüber den romantischen Verirrungen, namentlich auf dem Gebiete der Tragödie, weiß auch Platen die Vergangenheit zu preisen, „die Zeit des gewaltigen Karl“, aus welcher „noch ein gewaltiges Lied“ geblieben ist „von der mächtigen Frau, die erst als zarteste Jungfrau

dasteht, und verschämt, voll schüchterner Huld dem erhabenen Helden die Hand reicht,
bis dann sie zuletzt, durchs Leben gestählt, durch glühende Rache gehärtet,
graunvoll auftritt, in den Händen ein Schwert und das Haubt des enthaubteten Bruders.“[2])

Wie im Homer und den Griechen die Naturtreue der Dichtung ihr die Unsterblichkeit erworben hat, so findet er auch in den Nibelungen

„die göttliche Regel der Schönheit:
auch faselt mir nicht von der Ritterlichkeit altdeutscher und christlicher Dichtung,
denn es bleibt sich Natur stets gleich und bewirkt durch Christen und Heiden dasselbe.
Auch lebte ja wohl in romantischer Zeit der unsterbliche Sänger der Chriemhild;
doch stümpert er nicht, doch christelt er nicht, doch singt er homerisch und einfach.“ [3])

---

[1]) cf. Goedeke a. a. O. III, 321.
[2]) cf. Schlußparabase des romantischen Oedipus.
[3]) cf. Parabase von 1835.

Als ihm 1825 wegen Ueberschreitung seines Urlaubs eine mehrwöchentliche unfreiwillige Muße im Arrest zu Nürnberg gelassen wurde, schrieb er seinen kurzen Aufsatz über „das Theater als ein Nationalinstitut.“ Der Nibelungen gedenkt er hier als einer der wichtigsten Erscheinungen der gesammten deutschen Literatur, „die schon häufiger gelesen werden als die Messiade und ähnliche nach den Regeln entworfene, aber in einer Zeit entstandene Verfertigungen, die keinen Tropfen episches Blut in sich hatte.“ Er dringt darauf, die Jugend so früh wie möglich mit der altdeutschen Sprache bekannt zu machen, um die Heldengröße der Nibelungen an der Quelle schätzen zu lernen; und in einem Hymnus (den er nachher zu verzeihen bittet) ruft er die Jugend auf, „jenen herrlichen Thaten zu lauschen, denen das Ohr unserer Väter lauschte“, und sollte auch darüber das eine oder andere lateinische Pensum vernachlässigt werden.[1])

Lassen wir zum Schlusse noch eine Stimme zur Geltung kommen, welche zwar unter den Gegnern der romantischen Verirrungen ebenfalls mitgeklungen hat, die wir aber hier wohl kaum vermuthen sollten; es ist die Heinrich Heine's. Niemand wird seine Angriffe auf Platen (Reisebriefe 1828, Italien II. Cap. XI.) ohne Indignation lesen, selbst wenn dieselben gerechtfertigt gewesen wären. Sie gehen weit hinaus über seine gewöhnliche Art des saloppen Aburtheilens; und wollten wir hierauf allein unser Urtheil über die Stellung dieser beiden Gegner begründen, so würde dies zur Constatirung eines diametralen Gegensatzes führen. Indessen auch unser großes Publikum hat schon begonnen, sein Urtheil über Heine auf ein richtigeres Maß zurückzuführen; die Literaturgeschichte hat längst in diesen beiden Gegnern die gemeinsame Bedeutung erkannt, daß sie nächst Uhland und Rückert am meisten dazu beigetragen haben, den Geschmack von den romantischen Abwegen auf eine bessere Bahn zurückzubringen. Kein Kundiger

[1]) Wir verweisen auf die Schrift selbst, welche manche treffende Beobachtung enthält, deren Wiedergabe wir uns hier versagen müssen.

wird aus Heine's Schrift über „die romantische Schule"[1]) sein Urtheil über dieselbe schöpfen wollen; als Kind ihrer Zeit und mit Berücksichtigung von des Verfassers Individualität verdient sie aber immerhin eine Beachtung. Mit Verwunderung stößt man auf die Stellen, wo er mit großer Pietät von der Poesie des Mittelalters spricht; mit richtigem Blicke erkennt er in den Sagen der profanen Poesie, gegen die geläufig gewordene romantische Auffassung, noch „die ganze vorchristliche Denk- und Gefühlsweise"; „da stehen noch, wie Steinbilder, die starren Kämpen des Nordens, und das sanfte Licht und der sittige Athem des Christenthums dringen noch nicht durch die eisernen Rüstungen." So ist ihm auch das Nibelungenlied „von großer gewaltiger Kraft." „Die Sprache ist von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern. Hie und da aus den Spalten quellen rothe Blumen hervor, wie Blutstropfen, oder zieht sich der lange Epheu herunter, wie grüne Thränen." In seiner Weise kleidet er dann die Veranschaulichung der Riesen-Gestalten und Leidenschaften in das borocke Bild: „Denkt euch, es wäre eine helle Sommernacht, die Sterne, bleich wie Silber aber groß wie Sonnen, träten hervor am blauen Himmel, und alle gothischen Dome von Europa hätten sich ein Rendezvous gegeben auf einer ungeheuer weiten Ebene, und da kämen nun ruhig herangeschritten der Straßburger Münster, der Kölner Dom, der Glockenthurm von Florenz, die Kathedrale von Rouen u. s. w. und diese machten der schönen Notre-Dame-de-Paris ganz artig die Cour. Es ist wahr, daß ihr Gang ein bischen unbeholfen ist, daß einige darunter sich sehr linkisch benehmen und daß man über ihr verliebtes Wackeln manchmal lachen könnte. Aber dieses Lachen hätte doch ein Ende, sobald man sähe, wie sie in Wuth gerathen, wie sie sich unter einander würgen, wie Notre-Dame-de-Paris verzweiflungsvoll ihre beiden Steinarme gen Himmel erhebt, und

---

[1]) 1833 geschrieben für die Europe littéraire cf. besonders Heine's sämmtliche Werke, [Hamburg 1861] VI, pag. 25 und 200; VII. 85 ff.

plötzlich ein Schwert ergreift und dem größten aller Dome das Haupt vom Rumpfe herunterschlägt. Aber nein, ihr könnt euch dann von den Hauptpersonen des Nibelungenlieds keinen Begriff machen; kein Thurm ist so hoch und kein Stein so hart, wie der grimme Hagen und die rachgierige Chriemhilde."

Und wie heißt der Name des Dichters, der das Nibelungenlied „geschrieben" hat? Er ist vergessen von den Menschen, die von den größten Denkmälern der Vergangenheit keinen Urheber anzugeben wissen. „Der Baum der Menschheit vergißt des stillen Gärtners, der ihn gepflegt in der Kälte, getränkt in der Dürre und vor schädlichen Thieren geschützt hat; aber er bewahrt treulich die Namen, die man ihm in seine Rinde unbarmherzig eingeschnitten mit scharfem Stahl und er überliefert sie in immer wachsender Größe den spätesten Geschlechtern."

Nun wäre es aber doch einem Naturgesetze zuwiderlaufend, wenn bei einer so ungetheilten Uebereinstimmung unter den Hauptvertretern der Wissenschaft und der Poesie über den Werth der Nibelungenpoesie nicht auch der Widerspruch laut geworden wäre. Und in der That, es hat daran nicht gefehlt. Um so mehr aber müssen wir erstaunen über den neu erstarkten Zug der Zeit, der sich nicht beirren ließ, wenn wir erfahren, daß das absprechende Urtheil von Niemand Geringerem ausging, als von dem glänzendsten Vertreter der philosophischen und ästhetischen Kritik, von Hegel selbst[1]). Zu bedenken ist, daß dieser Philosoph damals auf der Höhe seines Schaffens stand, daß er, abgesehen von seiner früheren Schulthätigkeit in Nürnberg, eine Reihe von Jahren in Heidelberg und Berlin Vorlesungen über Aesthetik hielt, daß er unter seinen zahlreichen Schülern eine unbestrittene Autorität war und daß er im Vollbewußtsein dieser seiner Geltung am Schlusse seiner Vorlesungen sagen durfte: „Von allem Herrlichen der alten und neuen Welt — ich kenne so ziemlich Alles, und man soll es und kann es kennen — erscheint mir 2c."

---

[1]) cf. G. W. F. Hegel: Aesthetik. Ges. Werke Bd. X (3 Theile).

Im Verlaufe seiner weitgreifenden und von wirklich umfassendem Urtheile zeugenden Untersuchung wird er selbstredend vielfach auf epische Poesie geführt. Er citirt unzählige Mal den Homer, Cid, die höfischen Dichter des Mittelalters, die Orientalen, Spanier und Italiener — die naheliegenden Nibelungen sucht man vergebens. Nur gelegentlich (I. 340) spricht er einmal beiläufig von deren Dichter. Später (III. 338) kommt er wieder auf diesen Punkt zurück und sucht von Homer wie von den Nibelungen auszuführen, daß sie „durchaus eine wahrhafte, innerlich organische Totalität bilden“ und daß „solch ein Ganzes nur Einer machen kann.“ Man fühlt aber aus der ganzen Haltung dieser Stelle heraus, daß sein Interesse sich lediglich den homerischen Gesängen zuwendet und die Nibelungen nur wegen einer gewissen äußeren Verwandtschaft miterwähnt sind.

Diese Behauptung der „inneren Einheit und Abrundung eines epischen Werkes“ bringt ihn in Collision mit den kritischen Grundsätzen von F. A. Wolf (Lachmann nennt er nicht): „man könne ein Epos sich beliebig enden lassen oder fortsingen wie man wolle! Trotzdem daß diese Ansicht von geistvollen und gelehrten Männern, wie z. B. F. A. Wolf verfochten worden ist, so bleibt sie dennoch nicht weniger roh und barbarisch.“ Wenn er auch von jenen strengen Forderungen der Einheit und Abrundung für „das eigentliche Epos etwas nachlassen will, so dürfen dessenungeachtet auch diese nationalen Grundbücher wie die Ramajana, die Iliade und Odyssee und selbst das Lied von den Nibelungen darüber nicht dasjenige verlieren sollen, was allein in Rücksicht auf Schönheit und Kunst, ihnen die Würde und Freiheit von Kunstwerken geben kann, daß sie uns nämlich ein abgerundetes Ganze von Handlung vor die Anschauung bringen.“ (III. 388). Abgesehen von dem ästhetischen Urtheil verweist schon allein der Wortlaut die Nibelungen in die zweite Linie, so daß ihre Erwähnung als eine nur beiläufige, nebensächliche erscheint.

Das positive Urtheil über die Nibelungen folgt, nachdem er über den Herder'schen Cid voller Lobeserhebungen sich ausgesprochen

hat. Er fährt fort (III 408): „Dieser wenn auch zersplitterten, doch aber dem Grundtypus nach epischen Romanzenwelt kann das Nibelungenlied ebensowenig als der Iliade und Odyssee an die Seite gesetzt werden. Denn obschon es diesem schätzenswerthen echt germanisch deutschen Werke nicht an einem nationalen, substantiellen Gehalt in Bezug auf Familie, Gattenliebe, Vasallenthum, Diensttreue, Heldenkraft und an innerer Markigkeit fehlt, so ist doch die ganze Collision, aller epischen Breite zum Trotz, eher dramatisch tragischer als vollständig epischer Art und die Darstellung tritt einer Seits ungeachtet ihrer Ausführlichkeit weder zu individuellem Reichthum noch zu wahrhaft lebendiger Ausführlichkeit heraus, anderer Seits verliert sie sich oft in's Harte, Wilde und Grausame, während die Charaktere, wenn sie auch derb und in ihrem Handeln prall erscheinen, doch in ihrer abstracten Schroffheit mehr rohen Holzbildern ähnlich sehen, als sie der menschlich ausgearbeiteten, geistvollen Individualität der homerischen Helden und Frauen vergleichbar sind."

Das ist nicht mehr das unbefangene Urtheil eines feinen kunstsinnigen Gelehrten, der alles Herrliche der alten und modernen Welt kennt, sondern hier klingt schon vernehmlich ein acutes Vorurtheil durch. Vollends schroff wird dieses Urtheil, wenn er das alte Epos hinter Ossian stellt, in welchem die Welt „im Ganzen zu beschränkt und zu unbestimmt" sei (III 346). „Vor Allem aber fehlt im Nibelungenliede die bestimmte Wirklichkeit eines anschaulichen Grundes und Bodens, so daß die Erzählung in dieser Rücksicht schon gegen den bänkelsängerischen Ton hingeht. Denn sie ist zwar weitläufig genug, doch in der Art, wie wenn Handwerkspursche von Weitem davon gehört, und die Sache nun nach ihrer Weise erzählen wollen. Wir bekommen die Sache nicht zu sehen, sondern merken nur das Unvermögen des Dichters. Diese langweilige Breite der Schwäche ist freilich im Heldenbuche noch ärger, bis sie endlich nur von den wirklichen Handwerkspurschen, welche Meistersänger waren, übertroffen worden ist."

Hier klingt das Urtheil allgemeiner und trifft in seiner Ab-

schätzigkeit die ganze mittelhochdeutsche Volkspoesie, sogar den biederen Meistergesang mit vernichtender Schärfe. Die directe Spitze bekommen diese Auslassungen aber gleich darauf (III 348), wo er die „dauernde Lebendigkeit“ eines Epos von seiner „nationalen Wirklichkeit“ abhängig macht. Als Grundbedingung fordert er mit Recht, daß die positiven Charakterzüge in einem inneren Zusammenhange mit jenen eigentlich substantiellen Seiten und Richtungen des nationalen Daseins stehen.“ Völlig pflichtet man ihm bei, wenn er in der „einheimischen Geographie“ nur das Untergeordnete und Aeußerliche sieht, als das Wichtigste aber „das tiefere Band der ganzen Anschauungs- und Denkweise“ fordert. Darum ist Klopstock mit seiner „Herstellung einer nationalen Götterlehre und in ihrem Gefolge mit Hermann und Thusnelda“ gescheitert. Und nun fährt er fort: „Dasselbe ist vom Nibelungenliede zu sagen. Die Burgunder, Chriemhildens Rache, Siegfrieds Thaten, der ganze Lebenszustand, das Schicksal des gesammten untergehenden Geschlechtes, das nordische (?) Wesen, König Etzel u. so fort — das Alles hat mit unserem häuslichen, bürgerlichen, rechtlichen Leben, unsern Institutionen und Verfassungen in nichts mehr irgend einen lebendigen Zusammenhang. Die Geschichte Christi, Jerusalem, Bethlehem, das römische Recht, selbst der trojanische Krieg haben viel mehr Gegenwart für uns als die Begebenheiten der Nibelungen, die für das nationale Bewußtsein nur eine vergangene, wie mit dem Besen rein weggekehrte Geschichte sind. Dergleichen jetzt noch zu etwas Nationalem und gar zu einem Volksbuche machen zu wollen, ist der trivialste, platteste Einfall gewesen. In Tagen scheinbar neu auflodernder Jugendbegeisterung war es ein Zeichen von dem Greisenalter einer in der Annäherung des Todes wieder kindisch gewordenen Zeit, die sie (sich?) an Abgestorbenem erlabte, und darin ihr Gefühl, ihre Gegenwart zu heben, auch anderen hat zumuthen wollen.“

Den letzten Satz abgerechnet, der nicht ganz verständlich ist, geht die Tendenz dieser Auslassung offenbar direct gegen die romantische Schule. Worin diese Gegnerschaft ihren Ursprung hat, mögen

Hegels Biographen näher feststellen. Sicherlich leiden diese an verschiedenen Stellen stehenden Urtheile an inneren Widersprüchen. Man wird Manches zugeben können über „die abstracte Schroffheit der Charaktere“; aber dem „schätzenswerthen, echt germanisch deutschen Werk“ mit seinem „nationalen substantiellen Gehalt“ ꝛc., nachher allen „lebendigen Zusammenhang“ mit unserem „häuslichen, bürgerlichen Leben“ ꝛc. abzusprechen, das ist ein schwer lösbarer Widerspruch. Nun aber die ganze Heroen- und Götterwelt der Nibelungen auf eine Linie zu stellen mit der Klopstockischen teutonischen Vergangenheitsphantasie, dazu gehört ein kühner Muth. Wir wollen nicht mit ihm rechten über seine wenig eindringende und befangene Beurtheilung der gesammten altdeutschen Volkspoesie: aber an einer tiefergehenden Bekanntschaft mit dem Nibelungenepos hat es ihm offenbar gefehlt. Schon daß er dessen Wesen ein nordisches nennt, verräth, daß er sich mit dem damaligen Stande der wissenschaftlichen Frage nach den Untersuchungen von W. Grimm (z. B. die Recensionen von v. d. Hagens Ausgabe des Nibelungenliedes in den Heidelberger Jahrbüchern 1809, und besonders „über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältniß zur nordischen“, cf. Studien von Daub und Creuzer, Heidelberg 1808) nicht bekannt gemacht hat. — Nur aus eben jener oberflächlichen Bekanntschaft konnte der oben erwähnte andere unverständliche Ausspruch fließen: „das Nibelungenlied sei, aller epischen Breite zum Trotz, eher dramatisch tragischer als vollständig epischer Art.“ Was Hegel damit eigentlich hat sagen wollen ist schwer verständlich, da er denselben nirgend näher definirt; in seiner vorliegenden Fassung enthält er aber eine greifbare Unkenntniß der Sachlage.

Ein solches tumultuarisches Aburtheilen hätte man 50 Jahre früher noch einigermaßen begreiflich finden dürfen bei der Eigenartigkeit jener Zeit. Die großen Stürme und Wandelungen aus dem Uebergange der beiden Jahrhunderte scheinen aber in den verstandesklaren Aether des großen Philosophen nicht gedrungen zu sein. Indessen das verurtheilende Machtwort der infallibelen

Autorität muß man kennen, um zu verstehen, daß im dritten Jahrzehnt ein zerstörender Nachtfrost den jungen Blüthen der nationalen Saat zugleich mit den wilden Schößlingen den Tod brachte, und wie es nach des großen Philosophen Tode neuer revolutionärer Erschütterungen bedurfte, um den Boden zu lockern, daß neue Triebe emporschießen konnten. Sein Urtheil ist vergessen und das alte Epos hat unterdessen seine Verjüngung erfahren. — Bald aber urtheilte auch die Aesthetik günstiger.

Brechen wir hier ab. Die wenigen aufgeführten Zeugen mögen bestätigen, daß man über die Schulmeinungen und politischen Tagesfragen hinweg nicht nur in das Verständniß des Mittelalters tiefer eingedrungen war, sondern auch an Pietät vor dessen Dichtungen stetig fortschreitend gewonnen hatte. Das Urtheil wurde um so ruhiger, je mehr die Wissenschaft das Moos an den alten Steinen entfernte und man nun die feinen Linien und die alten Inschriften erkannte und verstand. Zur selben Zeit, als man begann, die halbvollendeten Dome aus der Blüthezeit des Mittelalters auszubauen und zu restauriren, fügte die Wissenschaft auch die Werkstücke der alten Poesie wieder verständnißvoll zusammen. Beides sah man an als eine nationale Pflicht: vor Beidem staunte das Verständniß, je mehr es die Grundidee erfaßte. Die Schwesterkünste, Skulptur, Malerei und Musik fanden sich dazu, und vereinigten sich in edlem Streben „eine lebendige Sprache für das ganze Volk, ein Ausdruck seiner Anschauungen, Ideen und Interessen zu werden.“ So waren sie sich ihrer höchsten Aufgabe wieder bewußt geworden, „dem öffentlichen Leben des ganzen Volkes als Ausdruck zu dienen, indem sie seinen gemeinsamen Bedürfnissen ein höheres Gepräge verleihen, seine religiösen Anschauungen in das Gewand der Schönheit hüllen, seine geschichtlichen Erinnerungen verherrlichen, und den nationalen Geist sich selber im idealen Spiegelbilde zur Anschauung bringen.“ Keine von ihnen, soweit es ihr eigenthümliches Wesen zuließ, ist an den Nibelungen theilnahmlos vorüber gegangen. Wie die Poesie dieselben zum idealen Spiegelbild des nationalen Geistes ihrer Gegenwart zu machen

versucht hat, das werden wir weiterhin eingehender zu verfolgen haben; wie sie von Malerei und Musik dabei unterstützt wurde, dessen wollen wir beiläufig gedenken.

---

d. Bearbeitungen.

So sehr man auch von dem Werthe der Nibelungen als Rest alter Poesie und Sagengeschichte überzeugt war, Eins sah man als verbesserungsfähig und -bedürftig an, nämlich die Form der poetischen Einkleidung. Dieselbe enthielt scheinbar ganz und gar nichts von der Strenge, welche man an den Minneliedern bewunderte; man mochte aber ihre Rohheit ihrer Abstammung aus der Volkspoesie verzeihen. Damit schien aber die Nothwendigkeit einer Umarbeitung geboten. Der erste, welcher auch hier Hand ans Werk legte, war Bodmer. Er wählte aus naheliegenden Gründen das heroische Versmaß, und bearbeitete so den II. Theil unter dem Titel: Die Rache der Schwester (cfr. Kalliope. Zürich 1767. 8. Bd.); doch, wenn er auch des Hexameters mehr Meister gewesen wäre, der Versuch wäre mißlungen gewesen. Er selbst erkannte das; denn er versuchte nun eine romanzenartige freie Uebersetzung in vierzeiligen Strophen, und bearbeitete auf diese Weise einzelne Stücke als „Der Königinnen Zank“; „Sivrids mordlicher Tod“; „Die wahrsagenden Meerweiber“ (1781 im 2. Bändchen der altenglischen und altschottischen Balladen pg. 150—178.)

Bodmer blieb vorläufig allein. Als das Ganze in der Müller'schen Ausgabe erschienen war, da mehrten sich die Versuche. Schon 1783 erschien im „Deutschen Museum“ eine mit G.[1]) unterzeichnete treue Uebersetzung eines mittleren Stückes und des ganzen Schlusses. Gleichzeitig und an demselben Orte veröffentlichte Hegewisch die wörtliche Uebersetzung sammt einer freien Nachahmung in den Amphibrachen von Bürger's Lenardo

[1]) Raumer vermuthet, der Verfasser sei der schon genannte Botaniker und Hamburger Bibliothekar Paul Dietrich Giseke.



und Blandine. Dann vergingen wieder zwei Jahrzehnte. Als die ersten Proben der von der Hagen'schen Uebersetzung sammt dem Inhalt des Ganzen in den ersten Heften der „Eunomia" 1806 erschienen waren, theilte an derselben Stelle (im Maiheft) Chr. Niemeyer den Anfang des Lieds „Chriemhild und Siegfried" in zwei Gesängen ungereimter Jamben mit; in einem Zusatze empfahl Professor Fischer die Octave. In den nächstfolgenden Jahren ließ Hinsberg einzelne Stücke seiner Uebersetzung im „Neuen Teutschen Merkur" (1807 und 1809) und im Wiener Taschenbuch „Appollonion" (1809) abdrucken; er hatte die achtzeilige Wieland'sche Stanze gewählt. Das Ganze erschien 1813.

Auch eine prosaische Bearbeitung hatte die Zeit schon gebracht: „Die zwölf Ritter von Bern oder das Mährchen vom Horte der Nibelungen" (in Madame Naubert's „Neuen Volksmährchen der Deutschen", Leipzig 1792). Sogar war schon ein Versuch gemacht worden, die scheinbaren Lücken aus dem Heldenbuche und anderen Dichtungen zu ergänzen. Dieser erste Versuch einer Ergänzung und Ausführung theils aus dem Vorrathe des vorhandenen Sagenstoffes, theils aus der eigenen freischaffenden Phantasie ist auf fruchtbaren Boden gefallen; denn fortan sehen wir die weiteren Bearbeitungen fast ausnahmslos, mit mehr oder weniger Willkür und mit mehr oder weniger Glück, bemüht, mit diesen Mitteln ihre Eigenartigkeit auszubilden. Die Nothwendigkeit verschwand zwar, je mehr durch das Auffinden anderer Handschriften es sicher wurde, daß die Lücken des Müller'schen Textes nur scheinbare seien, also das Gedicht vollständig erhalten sei. Man achtete auch nicht auf die Warnung A. W. Schlegel's, daß nunmehr alles Eingeschobene überflüssig und störend sein würde. Derselbe kannte Tieck's lange gehegten Plan, eine neuhochdeutsche Bearbeitung an passenden Stellen mit anderen Sagen zu durchflechten und zu ergänzen, und lobte denselben, daß er diesen Plan seitdem aufgegegeben habe. Tieck scheint selbst den Gedanken für undurchführbar gehalten zu haben, denn er ließ das Manuscript liegen. Erst nach Tieck's Tode veröffentlichte v. d. Hagen im „Neuen Jahrbuche der

Berlinischen Gesellschaft (1853, Band X. pg. 1—14) aus den hinterlassenen Papieren einen Theil dieser Bearbeitung. Schlegels Urtheil ist dadurch bestätigt.

Eine Wendung jedoch tritt in dieser Zeit ein, insofern man es unterließ, unter den vorhandenen Formen der modernen Poesie eine passende auszuwählen und einer Neubearbeitung unterzulegen. An die alte Nibelungenstrophe dachte man erst recht nicht, da man deren Wesen noch nicht verstand. Außer von Rückert, Schwab, Ebert und Platen wurde dieselbe auch damals wohl kaum angewandt. Wie wenig der Letztere z. B. dieselbe verstand, beweist seine kurze Abhandlung „Ueber verschiedene Gegenstände der Dichtung und Sprache" (1829). Auch auf diesem Boden mußte die germanische Sprachwissenschaft den Weg ebenen, und ein Licht in dieses Gebiet fällt erst seit Lachmann's Abhandlungen: „Ueber althochdeutsche Betonung und Verskunst" (Berliner Akademie 1831 und 1832).[1])

Zugleich verstummen seit dieser Zeit auf lange hinaus auch die Versuche, die Nibelungen im epischen Gewande wieder aufleben zu lassen.[2]) Statt deren bemühte man sich um mehr oder minder wortgetreue Uebersetzungen. Wenn wir absehen von den beiden ins Jahr 1804 fallenden Tieck'schen Romanzen: „Siegfrieds

---

[1]) Hierzu vergleiche man dessen Anmerkungen zu den Nibelungen, zu Walther v. d. V.; die 2. Ausgabe des Iwein. Haupt: Conrad v. W.'s Engelhard. Leipzig 1844. Rieger's Gudrun (1854). O. Schade: Weimarer Jahrbuch (1853). Zarncke: Einleitung zu den Nibelungen. Simrock (im Anschluß an Jac. Grimm): Die Nibelungenstrophe und ihr Ursprung (Bonn 1858) u. s. w.

[2]) „Chriemhildens Rache", nacherzählt von G. Pfarrius (Cöln und Aachen 1844) ist weder Epos noch Drama, sondern eine einfache prosaische Wiedergabe des Inhaltes in schlichter, ansprechender Form. — „König Sigurd" von Geibel (3. Aufl. 1854) und die „Nibelungen im Frack" von A. Grün (Leipzig 1843) haben nur im Titel etwas dem alten Epos Verwandtes; die Stoffe, welche sie behandeln, liegen jenem Sagenkreise durchaus fern.



Jugend" und „Siegfried der Drachentödter" und der Uhland'schen Ballade „Siegfrieds Schwert" („Volker" unterzeichnet, in den „Musen" 1812) so begegnen wir erst 1837 einem verwandten Versuche in Hugo Hagendorff's „Mähr vom hörnen Siegfried" (Balladenkranz); doch gehört diese Dichtung nur entfernt in diese Reihe, weil der Dichter aus dem Volksbuche schöpfte. Und wieder vergingen 30 Jahre, da erschien nach Ferdinand Naumann's „Romanzendichtung aus den Nibelungen" (1866 und 1875) die neuhochdeutsche Bearbeitung „Siegfried und Chriemhilde" von W. Wegener (1867). Er hat den nicht gelungenen Versuch gemacht, die alte Nibelungenstrophe in strenger Form beizubehalten, während Naumann die jüngere Uhland'sche mit mehr Glück substituirte. In demselben Jahre (1867) erschien der I. Theil von W. Jordan's Nibelunge: Sigfridssage, welchem 1874 der II. Theil: Hildebrants Heimkehr folgte. Als letzte Erscheinung der neuesten Zeit brachte F. A. Feddersen seinen „Nibelungenkranz: Balladen und Dichtungen" (1876).

Die rein lyrische Poesie streift nur gelegentlich an die Nibelungen wie z. B. die schon erwähnten Lieder M. v. Schenkendorff's. Sobald dieselbe in die Stimmung der einzelnen Situation sich zu vertiefen sucht (wie z. B. „Volkers Nachtgesang" von Geibel), verliert sie den Boden. Derartige Versuche stehen auch nur ganz vereinzelt da.

Dagegen bemächtigte sich von da ab die dramatische Dichtung des Nibelungenstoffs. Die ersten Schritte auf dieser Bahn waren schon geschehen. Wenn wir Hans Sachsens erwähnte Tragödie nicht mitrechnen, so sehen wir in de la Motte-Fouqués Arbeiten die ersten Versuche. In Fr. Schlegel's „Europa" (Bd. II, 1803, 2. Stück pg. 82—87) nimmt er den ersten schüchternen Anlauf: „Der gehörnte Siegfried in der Schmiede". Die fünffüßigen Jamben sind noch von prosaischen Zwischensätzen durchzogen. Ein bedeutenderes Werk voll Kraft ist dagegen sein: „Sigurd, der Schlangentödter, ein Heldenspiel in sechs Abenteuren (Berlin 1808)". Zwar berührt das Werk nur die Peripherie der Nibe-

lungen, ebenso wie die Dramatisirungen des Attila von Joh. N. von Kalchberg (Graz 1806) und Zach. Werner (Berlin 1808); aber sie sind doch in sofern in diesen Kreis mit einzurechnen, als sie wenigstens in Bezug auf Geschmack und Auffassung als Vorläufer der späteren Bearbeitungen anzusehen sind.

Unterdessen waren „Die Nibelungen: ihre Bedeutung für die Gegenwart und für immer“ von v. d. Hagen erschienen (1819).[1]) Wir dürfen ihm glauben, wenn er bekennt, (pg. 196): „Ich habe den besten Theil meines Lebens an dies Werk gesetzt und habe es gern und freudig gethan, und thue es noch, weil ich muß, und darin einen früh gesuchten Mittelpunkt all meines Thuns und Tagewerkes, eine unendliche Aufgabe und meinen liebsten Beruf gefunden zu haben glaube. In der schmachvollsten Zeit des Vaterlandes war es mir, mit vielen Freunden, ein großer Trost, eine wahre Herzensstärkung und eine hohe Verheißung deutscher Weltherrlichkeit, die uns nicht getäuscht hat.“ Wir wollen nicht mit ihm rechten über seine Etymologien, welche nicht selten die Grenzen zwischen Verstand und Phantasie verwirren, auch nicht über seine mythologischen und sagengeschichtlichen Parallelen, die das Entfernteste mit einander zu verknüpfen wissen. Durch das Ganze geht eine Wärme der Vertheidigung, welche unwillkürlich ergreift, auch wo man den Kopf schütteln muß. Er wendet sich auch gegen das „hyperkritische Wittern, welches mit zweischneidigem Messer jetzo in der Literatur, besonders in der klassischen, gespenstisch umhergeht“, welches „die alte Vorstellung von der rhapsodischen Entstehung Homers . . . auch für die Nibelungen zu versuchen“ unternimmt (184 ff). Das Lied ist „von Einem großen und edlen, auf der ganzen Höhe seiner herrlichen

---

[1]) Die Schrift ist veranlaßt durch Angriffe, welche von K. E. Schubarth in einer Parallele zwischen den Nibelungen und der Ilias auf die ersteren erhoben worden waren (cf. pag. 8). Das Polemische tritt aber sehr zurück und wird niemals aggressiv.



Zeit stehenden Dichter verfaßt und niedergeschrieben"[1]), und dieser ist ihm Heinrich von Osterdingen. Dieser christliche, ritterliche und Volksdichter, — sein eigner Volker (!) — verwandelt alles in das Menschliche, Herzliche, Wahre, Wahrscheinliche und Geschichtliche seiner Zeit: und bewunderungswürdig ist die Einfalt und die Kunst, mit welcher er von dem Wunderbaren des uralten überlieferten Mythus gerade nur soviel behält, als unumgänglich nothwendig ist (pg. 177). Zu welchen Consequenzen führte diese Tendenz: „das ganze ist ein großes Strafgericht Gottes, das Schuldige an Schuldigen, ja diese an sich selber vollziehen" (?! 171); „das Christenthum ist nicht blos aufgetragen oder vorausgesetzt, sondern in allen Beziehungen des Lebens wirksam dargestellt ꝛc." (146); „wie der herrlichste Hauptheld gerade noch am meisten heidnisch erscheint, offenbarte sich dagegen der christliche Geist an dem Schuldigsten, der Alles mit sich hinunterreißt, am deutlichsten, wie mit Fingern, als böses Gewissen und Strafe, aber auch als Bekenntniß und Sühne" (153). „Endlich ist der hohe religiöse Sinn, die Sühne und Strafe jeder Schuld und Sünde, das furchtbare Gottesgericht, das uns zur stillen Anbetung niederwirft und erhebt, der entschiedene Vorzug des Christlichen Heldengedichts". In diesem Lichte strahlen ihm die Nibelungen, in demselben Lichte glänzen ihm auch die einzelnen Gestalten. „Das schöne Siegelinden Kind wird daheim von liebenden Eltern sorgsam erzogen und festlich zum christlichen Ritter geweihet"; sein kühnes Umherschweifen in jene ungeheure Wunder-Welt, den übermüthigen Mord der Söhne des alten Königs Nibelung . . . den Gebrauch seiner Zauber zur heimlichen Besiegung der Brunhild ꝛc. büßt er . . . und wird durch das Kreuz an der allein verwundbaren Stelle besiegt und zur Wallfahrt des heiligen Grabes bezeichnet." (146 ff). — Ebenso büßt die fromme Chriemhild „streng ihren Uebermuth", und den Stolz, den sie Brunhild

---

[1]) cf. pag. 180 u. 191; Einleitung zur 3. Ausgabe des Nibelungenlieds pag. 26 ff.

gegenüber bewiesen hatte. Auch das ist ihre Strafe, daß sie sich mit dem heidnischen Etzel vermählen muß. Seitdem gebiert das Böse in ihr sich nur aus sich selber. Das Werkzeug ist ein neues Unheil, der Rachegeist Siegfrieds, der sie nun ganz erfüllt und rastlos bis ans Ende treibt: „eigentlich aber der Fal-And oder böse Geist (Gegentheil von Heil-And), wie der Dichter hier und sonst den Teufel nennt.“ (pg. 149 ff). — Bei Hagen ist „ein heimlicher Neid auf Siegfried nicht so deutlich, als ein Gelüst nach seinem Hort“; aber nach dem Zanke der Königinnen „wird er der Arm Brunhilds, eisern und unerbittlich.“ Er sieht zwar das Kommende nahen, „und warnt fortan immer vergeblich (wie Kassandra!), weil er zuerst die innere Warnung überhört hat.“ Darum „ist gewiß eine der tiefsten und erhabensten Stellen, die je in Dichtung und Geschichte erschienen sind, und ganz Eigenthum des christlichen deutschen Dichters“ die Rettung des Priesters aus der Donau. „Aber es ist hier nicht blos ein tückisches, selber blindes Schicksal . . . sondern die Gotteshand der Vorsehung streckt sich ganz sichtbar aus den Wolken . . . Hagen erkennt wohl dieses Himmelszeichen als Bestätigung seiner eigenen inneren und ernsten Warnung“. Damit treten sie zugleich in den Bann des Folgenden, alle weiteren Warnungen können nicht mehr helfen: der Nibelungen Noth ist unabwendlich. Aber „der Schuldige bekennt laut vor Chriemhilden seine Schuld und stellet sich in Gottes Obhut. Nie hat ein Held durch Bekenntniß und Frömmigkeit, wie in der alten Sprache noch die Tapferkeit heißt, durch Ausdauer mit Rath und That bis ans Ende, seine große Schuld so groß gebüßt, wie er“. (pg. 153 ff). Ebenso charakterisiren sich auch die übrigen Helden; „Dietrich — in der That der Dietrich und Hauptschlüssel aller Helden (!) — ist der höchste, der wahrhaft Christlich-Deutsche, und daher auch derjenige, der hier allein unversehrt durchdringt und übrig bleibt“ (167; cfr. pg. 172). Diese wenigen ausgehobenen Stellen mögen zur Genüge beweisen, auf welchen grundverkehrten Weg v. d. Hagen gerathen war. Doch möchte das als Einzelauffassung bedeutungslos gewesen sein, wenn wir nicht in

der nächsten Zeit und bis auf weit hinaus gerade diese Tendenz und Charakterzeichnung in fast allen dramatischen Behandlungen der Nibelungen durchleuchten sähen. Mag sein, daß Manches davon in dem Geiste der Zeit vorgebildet lag, aber auch eine directe Einwirkung dieser Schrift v. d. Hagen's ist deutlich erkennbar. Hätte man es nur verstanden, aus dieser Schrift auch das herauszuschöpfen, was v. d. Hagen in richtigem Verständnisse des Ganzen zwar meist nur kurz andeutet, aber doch klar erkennen läßt. Bei aller Verwandtschaft mit der nordischen Götterlehre erkennt er doch die Eigenartigkeit des Nibelungenmythus an; Siegfried ist ihm nahe verwandt mit Baldur; die Sonnenwende als Zeit der Katastrophe ist ihm bedeutsam. Auch das Tragische des Mythus läßt er nicht unerwähnt, der wie alle Mythologie im helleren oder dunkleren Gefühle der inneren Unzulänglichkeit und Weissagung des eignen Untergangs im tiefsten Grunde tragisch sein muß. Wie der Mythus so hat aber auch die Geschichte ihren Antheil an den Nibelungen, daher man bei der Erforschung des Gesammtinhalts ihrer nicht entrathen kann. Als Ferment jedoch werden Mythus und Geschichte vom Geiste der Poesie durchdrungen, die das menschlich Wahre zum Leben bringen will und lebendige Gestalten auf dem Grunde einer lebensvollen Zeit abzeichnet.

Mit diesen Mitteln begann die dramatische Arbeit. Gleich die ersten Jahre brachten eine Reihe von Versuchen. Angeregt und unter den Augen von v. d. Hagen entstand das Werk von Fr. R. Hermann: Die Nibelungen in drei Theilen (Leipzig 1819); bald darauf erschienen Joh. W. Müller's: Chriemhildens Rache (Heidelberg 1822) und C. F. Eichhorn's: Chriemhildens Rache (Göttingen 1824). Wieder nach zwei Jahren beschränkt sich Joh. Aug. Chr. Zarnack auf Siegfried's Tod (Berlin 1826) und wohl zur selben Zeit erschienen dramatische Arbeiten über die Nibelungen von Wachter (eine Brunhild?) und Amalie von Liebhaber.[1])

[1]) Die drei letztgenannten Dramen sind dem Verfasser trotz wiederholter weitläufiger Nachforschung nicht mehr zugänglich geworden. Die beiden letzten sind erwähnt von Goedeke: Grundriß rc. III. 789.



Nachgerade war man indessen zu der Einsicht gekommen, daß es völlig unmöglich sei, in ein Drama von gewöhnlicher Länge den ganzen Nibelungeninhalt zusammen zu fassen und psychologisch zu entwickeln. Man begann zunächst den Stoff zu vereinfachen, indem man nur die Hauptscenen heraushob und dieselben zu verknüpfen suchte. Den einzigen derartigen Versuch machte E. Raupach in seiner ebenso bewunderten wie scharf verurtheilten Tragödie: der Nibelungen-Hort (Hamburg 1834); seine Gewaltthätigkeit fand keine Nachahmer.

Seitdem beschränkte man sich auf eine Hauptfigur und suchte deren Charakter zu entfalten. Mit besonderer Vorliebe wählte man Siegfried oder Kriemhilde. Doch sind im dritten und vierten Jahrzehnt diese Versuche noch vereinzelt. Die Dichtung von Christian Wurm: Siegfried's Tod (Nürnberg 1839) ist die erste in dieser Reihe; zur selben Zeit mag die „Chriemhild" von August Kopisch entstanden sein (wenn anders die Nachricht von Heinrich Kurz zuverlässig ist). Einen neuen Anfang machte Reinhold Reimar: „Kriemhilden's Rache" (Hamburg 1853), und erwähnt werden mag auch der Text zu Dorn's Oper: „die Nibelungen" von E. Gerber. Darauf lieferte Fr. Hebbel noch einmal eine Gesammtdarstellung des Nibelungeninhalts in drei Dramen: I. ein Vorspiel: der gehörnte Siegfried; II. Siegfried's Tod; III. Kriemhild's Rache (3. Aufl. Hamburg 1874). Ihm folgten W. Hosäus: Kriemhild (Paderborn 1866); Friedrich Arnd: Kriemhild (Leipzig 1875) und Reinhold Sigismund: Chriemhilde (Rudolstadt 1875).[1]

Bald schien auch der edle Rüdiger von Bechlaren alle Züge eines tragischen Helden in sich zu vereinigen. Er fand seine Würdigung zuerst von W. Osterwald (Halle 1849; Leipzig 1873); von Lothar Schenk (Paderborn 1866) und neuerdings von Felix Dahn (Leipzig 1875).

---

[1]) Die Existenz eines „Sigufried" von Ettmüller war nicht mit Zuverlässigkeit nachzuweisen.

Bedenklicher war der Versuch, Brunhild als dramatischen Vorwurf zu nehmen, doch war dies Wagniß schon von Ferdinand Wachter (Brunhild, Jena 1821 (?)) unternommen. Ihm folgte erst Geibel (1857), dann Robert Waldmüller (1863) und in neuester Zeit Reinhold Sigismund (1875).

Ganz einzig in seiner Art steht das Bühnen-Festspiel Richard Wagners: der Ring des Nibelungen (zweite Auflage, Leipzig 1873). Wegen der Bedeutung, welche diese Dichtung in sich hat, wie wegen der Celebrität, welche dieselbe neuerdings geworden ist, werden wir nicht unterlassen dürfen, sie auf ihre Eigenthümlichkeit zu prüfen.

Ist es zu verwundern, daß auch die bildende Kunst sich von den großartigen Erscheinungen des alten Sagenstoffes zu Nachbildungen angeregt fühlte? Schon unter den ältesten Handschriften enthält die in der St. Gallener Stiftsbibliothek aufbewahrte (B) in den großen gemalten Initialen feine Abbildungen. Dieser steht eine andere (früher nach ihrem Besitzer B. Hundeshagen sogenannte Hundeshagen'sche, jetzt, nachdem sie in andere Hände übergegangen ist, unzugänglich gewordene) jüngere nicht ganz fern; auch sie ist mit Miniaturen geziert, welche vielleicht auf älteren Ursprung zurückzuführen sein sollen. Die Holzschnitte des ältesten Heldenbuches gehören zwar nicht unmittelbar in den Kreis der Nibelungen; doch verrathen sie in ihren, bei aller Derbheit der Ausführung, ausdrucksvollen Umrissen und Zügen, daß die Originale, welchen sie nachgebildet sind, wohl Meisterhänden aus älterer Zeit ihren Ursprung verdanken müssen.

Mit dem Beginne dieses Jahrhunderts und angeregt von dem Feuer der begeisterten Romantik versuchte sich manche junge künstlerische Kraft an dem schwierigen Problem die gewaltigen Bilder der Poesie malerisch darzustellen. So beklagt schon Uhland den im jugendlichen Alter (1814) verstorbenen talentvollen Karl Gangloff:

Schon hatte Hagens Größe dich durchdrungen,
schon stand vor dir die Rächerin Chriemhilde,
vor allem aber rührte dich die Milde
des edlen Sifrid's, Giselher's des jungen.
Mit Fug ward Giselher von dir beklaget,
der blühend hinsank in des Kampf's Bedrängniß:
dich selbst hat nun so früher Tod erjaget.

Unter den Augen seines Bruders Ludwig entwarf Friedrich Tieck sein „Heldenspiel", in welchem er die Nibelungen und Wölfingen oder Amelungen, durch zwei verschiedene Farben kenntlich geschieden, gegen einander treten ließ.

Alle früheren Versuche in Schatten stellend erschienen die Blätter von Peter von Cornelius, die schon bei Goethe eine ungetheilte Bewunderung fanden. Nach der bekannten Eigenthümlichkeit des großen Meisters ist es auch in diesen seinen Schöpfungen nicht das Colorit, welches unwillkürlich fesselt, sondern das Riesenhafte, Dämonische, hat, trotz der beschränkten Mittel, über welche die Malerei verfügt, die Hand des Meisters durch die Großartigkeit der Zeichnung in die Reckengestalten zu legen verstanden.

Ganz anders geartet, aber nicht minder vollendet sind die reichhaltigen Nibelungen-Fresken in den fünf Sälen des Königsbaues zu München. Sie enthalten 19 große Gemälde und zahlreiche Einzelbilder in den Lünetten, „voll kühnen Lebens und schwungvoller Romantik", sämmtlich entworfen und (1846—1867) ausgeführt von Julius Schnorr. Fast sämmtliche hervorragende Momente des Epos sind in überwältigender Größe zur Darstellung gekommen, und der letzte Saal, der „Saal der Klage" bringt in drei ergreifenden Bildern (von Schnorr's Schülern) die Tragödie zum Abschlusse.

Mit dem 400jährigen Jubiläum der Buchdruckerkunst beginnt dann auch die Reihe der illustrirten Ausgaben. Dasselbe Jahr 1840 brachte schon einen wiederholten Abdruck der von Laßberg (im Liedersaal Bd. IV, 1821) veröffentlichten Handschrift C, veranstaltet von Leyser, mit Holzschnitten nach Bendemann und Hübner. Dieser Ausgabe folgte sogleich (Stuttgart und Tübingen 1842. 43)

die verdienstvolle Uebersetzung von Pfizer mit schönen Holzschnitten nach J. Schnorr und Neureuther. Alle früheren künstlerischen Ausstattungen übertraf die Prachtausgabe des Simrock'schen neuhochdeutschen Textes mit den Schnorr'schen Illustrationen (b. Cotta).

Die allerneueste Zeit hat eine ganze Reihe bildlicher, zum Theil auch plastischer Darstellungen aus der Heldensage gebracht von nicht immer unzweifelhaftem Kunstwerthe. Die Auffassung ist fast durchweg einseitig, da sie sich unmittelbar an R. Wagner's Bühnenfestspiel anlehnt. Mit der Festaufführung selbst haben sie aber das zweifellose Verdienst, daß sie die auftretenden Hauptpersonen durch die ganze Nation wieder allbekannt gemacht haben, und die Förderung, welche sie hierdurch der Wiederbelebung der echten Sage gebracht haben, ist an sich dankenswerth genug.

Ebenfalls der jüngsten Vergangenheit gehört ein anderes Kunstwerk an, welches wegen seiner Bestimmung und seiner Allegorie eine kurze Zeit die öffentliche Discussion lebhaft herausgefordert hat; es ist der Deckel auf der Ebenholzkassette, welche die Stadt Hanau (1876) dem Reichskanzler Fürsten Bismarck als Geschenk verehrt hat. Er trägt ein großes Relief in oxydirtem Silber; der Riese Kuperan stürmt mit sichtlicher Aufbietung aller Kraft und mit der ausholenden Rechten die Streitaxt schwingend, auf Siegfried ein. Dieser steht in jugendlich schlanker, bartloser Erscheinung ihm gegenüber; mit der ungewaffneten Rechten hält er mühelos den eindringenden Kuperan ab, mit der Linken fängt er den Schlag auf, welchen Kuperan zu führen gedenkt. Am Boden hinter Beiden liegt der erschlagene Fafner, und links im Hintergrunde kauert der an Händen und Füßen gefesselte Alberich, mit ingrimmig gespannter Erwartung dem Verlaufe des gewaltigen Ringens folgend. Auch die übrigen Zeugen, die Wodansraben Hugin und Munin auf Siegfried's Seite, wie die Eule hinter dem Riesen verrathen genugsam die Bedeutung des Kampfes.

Wir wollen es bei diesen angeführten Bestrebungen der Schwesterkünste bewenden lassen. So viel ersehen wir, daß dieselben, so weit die Geschichte des poetischen Textes nachweisbar zurück-

reicht, bestrebt gewesen sind, der Poesie zu Hülfe zu kommen, und daß ihre Bestrebungen sowohl an Lebhaftigkeit wie an Kunstvollendung stetig gewonnen haben. Wo das geschriebene Wort den Gedanken schon vermittelt hat, da verweilt das Auge gern auf der bildlichen Darstellung, die aus künstlerischer Phantasie hervorgegangen unser Verständniß ergänzt und corrigirt; und auch da, wo das Wort noch nicht gesprochen hat, läßt uns der bildende Künstler in seinen Gestalten schon eine ungewöhnliche Größe ahnen.

II.

Die Poesie der Nibelungen.

Wenn wir den Gang der historischen Untersuchung nunmehr unterbrechen und den Versuch machen, dem Eindruck Worte zu verleihen, welchen ein langjähriger Umgang mit dem Epos hervorrufen mag, so dürfen wir uns nicht verhehlen, daß wir damit ein Gebiet betreten, auf welchem die Eigenartigkeit des Genießenden unweigerlich ihr Recht fordert. Aber selbst auf die Gefahr hin, daß in den subjectiven Auffassungen bedeutende Differenzen sich herausstellen werden, dürfen wir dem Versuche, den Gesammteindruck zusammenzufassen, nicht aus dem Wege gehen. Denn einerseits waren die historischen Schicksale des Liedes unmittelbar abhängig von seiner Gesammtauffassung. Wenn, wie wir annehmen, sein zeitweises Verschwinden und plötzliches Wiederaufleben in genauer Relation steht zu dem Absterben und Wiedererstarken des nationalen Lebens, so liegt das Bindeglied unzweifelhaft in der geringeren oder größeren Deutlichkeit, mit welcher das Zeitbewußtsein sein Empfinden und Denken aus jener alten Poesie herausklingen hörte. Daß zu einer Zeit, in welcher man sich in völlige Abhängigkeit von dem Auslande begeben hatte, und von dort sowohl Stoffe wie Formen für das künstlerische Bilden bezog, das Verständniß oder, um den Ausdruck zu gebrauchen, die Sympathie für das poetische Schaffen der eigenen nationalen Jugendzeit gänzlich verloren gehen mußte, das bedarf nunmehr wohl

keiner weiteren Begründung. Andererseits bedürfen wir aber ebenso sehr der Ausführung eines Gesammtbildes, die wenigstens in ihren großen Umrissen auf eine Allgemeingültigkeit rechnen darf, wenn wir die neueren Umdichtungen durchmustern und jeder derselben in ihrer poetischen Eigenartigkeit gerecht werden wollen. Von jeder jener poetischen Neuschöpfungen setzen wir voraus, daß sie erwachsen sei auf dem Grunde eines reinen Verständnisses von der Großartigkeit jener alten Bilder, und daß sie selbst ihren Werth bemessen wissen will nach der Treue und Pietät, welche sie bewahrt und bewiesen hat. Da ferner jene Umdichtungen wohl sämmtlich von der Absicht geleitet werden, ihrer Gegenwart einen vergessenen Stoff wieder zuzuführen, und durch diese Annäherung eine Belehrung sowohl wie einen Genuß zu bieten, so müssen wir der genießenden gegenwärtigen Generation als deren integrirender Bestandtheil uns insoweit accommodiren, daß wir von wissenschaftlichen wie ästhetischen Excursen möglichst absehen, und auszuführen suchen, wie ohne diese Zuthaten, wenigstens ohne daß dieselben direct hineinspielen, ein Verständniß der alten Dichtung sich mag gewinnen lassen.

---

a. Die Grundstimmung.[1])

So gewiß wir des ganzen Apparates der historischen, sprachlichen und Alterthumswissenschaft bedürfen, um Zeiten und Sitten zu überspringen, welche uns von den Nibelungen trennen, so gewiß müssen wir uns auch all dieses Hülfswerkes wieder entledigen, wenn wir zu einem ungestörten Genusse ihres Gehaltes in die Tiefe ihrer Poesie hinabsteigen wollen.

Dieselbe stammt aus einer Zeit, in welcher die Quellen von Mythus, Geschichte und Poesie sich noch nicht getrennt hatten, wo

[1]) Da Manches, was nahe liegt und der Erwähnung wohl werth wäre, aus Rücksichten der Beschränkung ausgeschlossen werden muß, so verweisen wir auf Schriften wie die von L. Bauer, Timm und H. Wislicenus.



noch keine Reflexion thätig war, diese Scheidung vorzunehmen, sondern wo die freigestaltende Phantasie und der moralisch-richtende Verstand sich gleichmäßig in das Urtheil und den Genuß theilten. Sie stammt aus einer Zeit, welche sich noch nicht gewöhnt hatte, überall eine Tendenz hinein zu legen oder eine solche herauszuwittern; dagegen war das ahnungsvolle Verständniß des tiefen Zusammenhangs zwischen der Menschenwelt und der übrigen Schöpfung noch Gemeingut geblieben, und die elementaren Gewalten der Natur durchzogen auch noch das Menschenherz. Sie brauchte sich noch nicht auf dem Wege des „Anempfindens“ in ein scheinbares Verständniß dieses Zusammenhangs zu versetzen, noch auf dem Wege einer wissenschaftlichen Erforschung das Verlorene zu retten suchen. Sie verband mit dem Verständnisse der Natur auch die Liebe zu ihr, welche Bewunderung empfand vor dem Großen und mit verwandtschaftlicher Neigung zu dem Kleinen sich gezogen fühlte. Ihr Geschmack war noch unberührt geblieben von einer Lyrik, welche ihre Stimmung aus der Reflexion schöpfen mußte; denn die Urquelle der Poesie war ihr noch nicht unzugänglich geworden. Sie schuf auch kein fertiges Ganze, welches sie als Eigenthum einer Generation der folgenden als unantastbare Erbschaft überliefert hätte. Ihre Poesie ist der große Baum, der mit seinen Wurzeln stets in demselben Grunde haftet und aus ihm seine Hauptnahrung zieht; dessen Zweige aber stets wechseln, wachsen und verdorren, und ununterbrochen aus ihrer unmittelbaren Umgebung durch die Blätter dem Ganzen neue Lebenskräfte zuführen. Wo ist die räumliche Grenze der Ausdehnung? wo ist die zeitliche Grenze der Entwicklung? Sie umspinnt das Werdende mit ihrer Phantasie, wie das spielende Kind den Gegenstand seiner Beschäftigung; sie modelt unaufhörlich an ihm, und indem sie es umgestaltet, lebt sie mit ihm. Sie gibt dem Leblosen Leben von ihrem eigenen; es empfindet wie sie, es denkt wie sie, es handelt und leidet auch wie sie. Da ist Lyrik, Epos und Drama noch ungeschieden.

So geht die naiv-dichtende Volksphantasie auf in ihrem

mütterlichen Spiegelbilde der Natur; sie tändelt nicht mit ihr, sondern sie lebt in ihr; sie ist noch nicht „durchglüht und durchzittert von dem fast vor seiner Kühnheit erschreckenden Grundgedanken, daß die Natur, die räthselhafte und undurchdringliche, welche uns bald als ein furchtbar verschlingendes Ungeheuer und bald als die der Ordnung und Klarheit entgegenblühende verschleierte Vernunft erscheint, in ihrem innersten Wesen ein bewußtes und wundersam in sich verschlossenes Gemüth ist, das sich nur dem Dichter erschließt, ein tief innerliches Herzensgeheimniß, das nur die Poesie löst."[1]) Sie braucht ihr nicht mit Herzklopfen zu nahen, um mit Neugiede und Schauer in ihren mystischen Abgrund zu blicken, sondern sie tritt fröhlich in ihr Mutterhaus und getrost, daß alle Räthsel sich von selbst lösen werden.

Freilich ist die Freude eine gedämpfte; denn was das Leben der Natur wie die Erfahrung des Menschenherzens lehrt, ist nichts freudig Erregendes: „mit leide was verendet des küneges hochgezît, als je diu liebe leide ze aller jungiste gît," so schließt das Lied. Das ist der Grundton der Wehmuth, welcher schon in der ersten Strophe sich ankündigt, und durch das ganze Lied bis zum Schlusse hindurch zittert: „von vreude und hochgezîten, von weinen und von klagen" will es singen; so spricht es die wehmüthige Erkenntniß aus, weche das Erbtheil des germanischen Volksgemüthes ist, die Klage der Vergänglichkeit und das leise Beben der eigenen Todesahnung. Die grausigen Bilder, welche die alt-germanischen Lieder verbanden mit der Erwartung eines dereinstigen Zusammensturzes des ganzen dermaligen Weltgebäudes, sind mit ihren Schrecken dahingezogen; aber der leise Ton der Klage ist geblieben, von der Zeit der höchsten Blüthe mittelalterlicher Lyrik bis in unsere neueste Dichtung; und wo das Volkslied der ahnenden Stimmung Worte zu verleihen gesucht hat, klingt verständlich nur die eine Lehre durch:

---

[1]) cfr. Hettner, Literatur-Geschichte des XVIII. Jahrhunderts, III A², 439.



daß Alles dahinsinkt und der höchsten Freude Nachgeschmack das bittere Lied ist: „swem nie von liebe leit geschach, dem geschach ouch liep von liebe nie," lehrt schon eine Erfahrung Gottfrieds von Straßburg. Aber weit entfernt unter der Last dieser Erfahrung zusammenzusinken, erhebt sich die Poesie nun erst recht zu selbstständiger Kraft. Darum geht des Lebens Werth doch nicht zurück, weil es an seinem Genuß eingebüßt zu haben scheint, sondern gerade darum gewinnt es die That, die das Leben adelt. Darum singt das Lied zwar noch gerne von den Blüthen reiner ungetrübter Freude, welche die Natur spendet, oder dem herzerhebenden Umgange mit einer reinen hochgestimmten Seele; aber seine volle Kraft entfaltet es, wenn es von mannhaften Thaten singt, um dieselben unsterblich zu machen, und den Genuß des Augenblicks, der in das Sinnliche zu versinken droht, klärt es zu einem sinnigen.

Die Mannesseele beugt sich unter die höhere Gewalt; sie trägt, was sich nicht vermeiden läßt, aber sie versinkt nicht in die Weichlichkeit der Klage; starken Sinnes hält sie sich an das Gebot der Pflicht und geht unentwegt ihren Pfad auch da, wo sie denselben im Untergange endigen sieht; um so erschütternder wirkt aber der unterdrückte Seufzer des gepreßten Herzens, das genöthigt ist, einen Augenblick inne zuhalten, um sich zu sammeln. (Rüdiger; Gieselher.)

Es liegt in der Natur dieser starren Männer, denen das Herz nicht auf der Zunge liegt, daß sie die rauhen Seiten herauskehren, und die zarteren Empfindungen zurückdrängen. Der erste Eindruck, welchen man von der Dichtung empfängt, ist darum vorwiegend der des Colossalischen. So tritt man an einem hellen Sommertage aus dem grellen Sonnenlichte der Straße in das Dämmerlicht eines gothischen Domes. Das Auge ist noch geblendet und irrt in den gewaltigen Räumen, die es noch nicht auszumessen vermag. Es bedarf erst einer Zeit der Sammlung, dann verfolgt es die schlanken Säulenbündel bis zu ihrer schwindelnden Höhe und bewundert die feinen Linien der Architectur und die reiche in unendlicher Mannigfaltigkeit wechselnde Ornamentik: Schönheiten,

die dem flüchtigen Besucher sich nicht aufdrängen, dagegen dem sinnenden Studium einen nie versiegenden Genuß bieten.

So ist die Grundstimmung der Nibelungen. Eine klare, fast heitere Ruhe liegt über dem Ganzen ausgebreitet, und wo das Licht in der Darstellung scheinbar aufhört, da bleibt für die weiter dichtende Phantasie unendlicher Spielraum. Es entwickelt sich ein Gesammtbild der Regungen des menschlichen Herzens: von der besorgten und fürsorglichen Elternliebe, den ersten schüchternen aber unwiderstehlichen Regungen des jugendlichen Herzens, der aufopfernden Freundschaft, der zartempfindenden Geschwisterliebe, der wandellosen Vasallentreue bis zu dem reinen Bilde eines edlen Ehebündnisses; und wiederum die Nachtseite der Natur: von dem langsam im dunkeln schleichenden Verrath bis zum grausigen Mord des edelsten Freundes, dem man den Freundschaftsbund mit Eid und Blut besiegelte; von einem Schmerze um den Verlust des Geliebtesten, der die Trauernde lautlos zu Boden wirft, und dann mit einer Gewalt sich losringt, daß die Augen statt der Thränen Blut vergießen, so daß sogar die Schuldigen von Mitleid ergriffen werden;[1]) von den ersten leisesten Rachegedanken bis zu der Leidenschaft, die den Unschuldigen mit dem Schuldigen in niederschmetternder Gewalt vernichtet und naturnothwendig die Urheberin selbst mit in's Verderben reißt. Wo ist je in der Seele eines Dichters diese ganze Skala der Leidenschaft erklungen? kann ein Menschenherz sie überhaupt fassen?

In diesem Strome der Leidenschaften stehen die einzelnen Personen. Die nordische Sage kennt noch ihre eigentliche Abstammung; dort streiten noch die Kinder des Lichts gegen die mächtigen Vertreter Niflheims, wo die Gewalten wohnen, die im

---

[1]) Kann man sich ein schneidenderes Weh denken, als den fürchterlichen Schmerz in Krimhild's Worten 951: „nein, ez ist Sivrît, mîn vil lieber man: ez hât gerâten Prünhilt, daz ez Hagne hât getân!" Da findet der schale Trost des Gesindes: daß der Todte doch vielleicht ein Fremder möchte sein, keine Stelle.



Dunkel auf ihre Unthaten sinnen. Ohne Bedenken erkennen wir in diesem Kampfe einen Naturmythus an. Unser Epos hat aber diese Züge bis auf wenige Spuren verwischt; besonders spielt noch die häufige Bezeichnung der Sonnenwende (32. 678. 1352. 1424. 1754. 2023. ꝛc.) als Zeit der Krisen auf den verblaßten Naturmythus an.[1]) Im Ganzen sind die handelnden Personen also Menschen geworden; ihr Fühlen, Denken und Handeln ist zwar menschlich, aber ihre Leidenschaften sind noch dämonischen Ursprungs. Es ist zwar nicht mehr die blinde Leidenschaft der nordischen Menschheit, sondern dieselbe ist mit sittlichem Bewußtsein, oder doch mit einer ahnungsvollen Gewissensregung, der Gehorsam vor ererbten Naturgesetzen ist mit idealen Pflichtbegriffen versetzt. Trotzdem stehen sie aber noch nicht über der Leidenschaft, sondern sie folgen der Gewalt höherer Naturmächte. Ihr Wille ist noch nicht frei, sondern sie gehorchen den Impulsen ihrer dämonischen Naturen, und ihr Handeln ist auch da, wo sie einzugreifen scheinen, doch nur ein scheinbar freies. Damit wird die Frage nach den Hauptpersonen eigentlich eine müßige; die Eine tritt nur mehr in den Vordergrund und scheint auf den Gang der Ereignisse mehr einzuwirken, als die Andere. Im Grunde sind sie alle nur Träger der einzelnen mitwirkenden Gewalten. Dennoch aber sind die einzelnen Charaktere, auchdie weniger hervortretenden, so

[1]) (Vischer, Aesthetik § 459): Heidnische Mythologie spielte im ursprünglichen Sagenbilde natürlich eine stärkere Rolle, doch schon haben die Personen das Ungebeugte und Undurchdringliche, sich selbst ihr Schicksal zu sein und die Folgen ihrer Thaten in wortlos harter Festigkeit auf sich zu nehmen. Fortrückend nimmt die Sage Personen und Verhältnisse der Völkerwanderung, Christliches, spätere Stoffe, Stimmungen, Formen der Ritterzeit in sich auf, aber der heidnische Kern ist unverwüstlich, ja indem das Einwirken von Göttern und Naturgeistern mehr und mehr an den Saum gedrängt, das Christliche aber als Ritus eingewoben wird, wachsen die Charaktere noch an Selbstständigkeit, an schroffer Größe und Strammheit und zugleich durch einen Zug herzlicher Innigkeit, der wie eine Blume am Felsen blüht, an Milde und Süßigkeit.



durchgebildet, daß sie mit plastischer Klarheit sich abheben; sie erlassen uns damit die Forderung, ihr Bild hier nachzuzeichnen.

Wo solche „Geister unter der leicht zu ritzenden Decke leise horchend lauern", um durchzudringen, sobald die Gelegenheit winkt, und Alles in verheerendem Sturme niederzuwerfen, da fehlt es nicht an Situationen, die nicht mit dem Auge geschaut und mit dem Ohr gehört, sondern nur von der Phantasie begriffen werden können. Kann die Schönheit der poetischen Beschreibung ein edleres Gewand tragen, als dort (280 ff.), wo Siegfried zum ersten Male Kriemhild erblickt? oder kann der Schmerz großartiger sein, wie der Schmerz Kriemhildens (950. 1009)? und als die Helden im brennenden Saale von Feuer und Rauch an den Rand des Verderbens gebracht sind, da greifen sie auf Hagens Rath in ihrem grimmen Muthe zu dem letzten verzweifelten Mittel ihr Leben zu erhalten, und trinken das Blut der Erschlagenen; kann etwas Schauerlicheres nnd doch auch wieder Ergreifenderes gedacht werden, als dieser letzte Schritt der Verzweiflung, der aber zugleich die unbeugsame Entschlossenheit der Männer ausdrückt? An solchen Situationen ist das Lied überreich. Man hat dieses Bluttrinken, wie manches Andere, mit der Rohheit der ganzen Denkweise der Nibelungen entschuldigen wollen; aber ist das Gemüth roh, welches ein Verständniß hat für die zartesten und edelsten Regungen auf dem tiefsten Grunde des menschlichen Herzens?

Nur das Epos bietet die Möglichkeit, neben der fortlaufenden geschlossenen Handlung der Phantasie eine so schrankenlose Freiheit zu gewähren. Darum ist es auch mit dem dichtenden Gemüthe er nationalen Jugendzeit unzertrennlich verbunden. Sein Inhalt ist und bleibt darum auch ein solcher, der auf nationalem Boden einheimisch oder doch mit dem nationalen Leben innig verwachsen ist; dort blüht also das Heldenlied wie das religiöse Epos. In vollstem Maße leistet dies das Nibelungenlied; wie seine Personen nicht der Vergänglichkeit in der Zeit unterworfen sind, so bleibt es selbst in ewiger Jugendfrische. Es steht vor uns wie eine große Zeichnung, deren Alter durch keine verblaßten oder gedunkelten

Farben verrathen wird. Seine handelnden Personen sind Menschen in typischer Ausprägung, und ihre Leidenschaften sind dieselben, welche in gewissem Grade in jeder Menschenbrust schlummern; die entfesselte Gewalt aber und die wilde Wuth, mit der sie sich offenbaren, erschrecken ebensosehr, als sie das Gefühl der Sympathie erregen; sie sind also tragisch im höchsten Sinne. An den Stellen, wo nur ein fernes Grollen des Donners sich in den ahnungsvollen Andeutungen des schrecklichen Endes offenbart, oder da, wo das Brausen des Sturmes sich momentan legt, stimmt sich die Empfindung zu lyrischen Ansätzen, aber sie gibt ihnen niemals nach; und da, wo die Leidenschaft auf den höchsten Grad sich erhebt, wirkt die Darstellung völlig dramatisch; aber sie geht in der Form nicht über Rede und Gegenrede hinaus und enthält sich aller dramatischen Mittel. So geht das Epos bis dicht an die Grenze der Lyrik wie des Dramas, aber es überschreitet sie nicht.

Es ist wahr, das Gemälde ist düster; die einzelnen einfallenden hellen Lichter können das grausige Dunkel nur noch düsterer erscheinen lassen. Aber dürfen wir mit dem Volke rechten, wenn in seiner Phantasie wie in seiner Dichtung sich die Natur abspiegelte, in der es lebte? und wenn der Kampf der streitenden Naturkräfte unter sich, wie sein eigener Kampf mit der Natur seinem Gemüthe den Stempel eines harten und rauhen Charakters aufprägte? Können wir darum auch noch streiten, welches Colorit der Darstellung das mehr oder minder berechtigte sei? ob das träumerisch-sinnende der orientalischen Dichtung? oder das heiterwaltende der griechischen? oder das reflexionsfreie starre Handeln der deutschen? jedes ist Abdruck und Ausdruck des Volkscharakters, der in sich selbst seine Berechtigung trägt. Und wie unzerstörbar die Zeiten überdauernd der Grundtypus eines nationalen Charakters ist, das lehrt uns die Geschichte auf jedem Blatte. Den treuesten Spiegel für das Leben einer Nation bietet uns die altjüdische Geschichtschreibung, deren unbeirrte Wahrheitsliebe schon an sich unsere höchste Ehrfurcht fordert. Sind nun die Einzelzüge in dem Wesen dieses Volkes andere gewesen in der langen Zeit seines

Glanzes, wie seines Verfalls? oder haben dieselben eine Wandelung erlitten, als das Volk sogar seines heimatlichen Bodens verlustig wurde? Hier sind die Beobachtungen ausgegangen und niedergelegt worden von den Besten der Nation in verschiedenen Zeiträumen, und ihre Aufzeichnungen hatten durchweg eine national-fördernde Absicht; die Treue der Zeichnung läßt daher keinen Zweifel zu. — Wir staunen aber nicht minder vor dem Bilde, welches wir von einem anderen Volke des Alterthums, den Galliern, überliefert besitzen, nach der genialen Beobachtung Cäsars, eines Fremden, in großen Zügen entworfen. Können wir dessen Bericht lesen, ohne die Züge der Ahnen in der heutigen Generation ihrer Nachkommen wiederzuerkennen, trotz der großen Stürme, welche über Land und Volk in zwei Jahrtausenden dahingegangen sind? — Mit demselben Interesse lesen wir die Berichte eines Tacitus über unsere eigenen Vorfahren. Sie beruhen nicht einmal auf eigener Anschauung, wie diejenigen Cäsars, und doch treten mit unverkennbarer Wahrheit die scharfen Züge hervor, welche das ganze deutsche Alterthum kennzeichnen: unbezähmbare Kriegslust und Kampfesungestüm, die stetig empfundene Quelle des Schreckens für Rom seit der Zeit des Brennus: und dabei eine Kindlichkeit des Entgegenkommens überall, wo das Vertrauen Nahrung findet; eine ebenso ausgesprochene Großmuth dem besiegten und niedergeworfenen Feinde gegenüber, wie ein endloses Nagen der ungesühnten Schmach, das nicht nachläßt, sondern sich in sich selbst steigert, bis die ganze Wucht der zurückgehaltenen Leidenschaften mit zerstörendem Ungestüm losbricht. Sind das nicht auch die Polarisationen der Charaktere des Nibelungenliedes, über welche der sittigende Einfluß des Christenthums noch keine Macht gewonnen hat?

---

b. **Die Kunstmittel.**

Vorzugsweise an die Frage nach den aufgewendeten Kunstmitteln klammerte sich der Streit um die Parallele zwischen Homer

und den Nibelungen. Jedoch auch auf diesen einen Punkt lokalisirt, bleibt der Streit unerquicklich und unfruchtbar, sobald man die Ueberlegenheit des einen Gedichtes über das andere darnach bemessen will. Belehrend und erfreulich wird dagegen diese Vergleichung, sobald man unter Anerkennung der Gleichartigkeit in der Entstehung beider Epen den durchaus verschiedenen Boden und die durchaus anders geartete Umgebung, in welcher beide erwuchsen, berücksichtigt. ... „Der Proceß der Entstehung des deutschen Epos wäre soweit immerhin demjenigen, wodurch die Homerischen Epen entstanden sind, ähnlich genug. Auch der Stoff ist bei allem Unterschiede von tief verwandter, wahrhaft epischer Natur. So schlechthin kann Homer nicht Maßstab sein, daß nicht eine Characteristik, die mit ungleich gröberer Form tiefer und härter in sich gedrängt ist, noch als episch gelten könnte. Eine Heldenstatue aus dunklem Granit ist nicht so erfreulich, wie eine aus Marmor, kann aber immer noch monumental genug sein; die geringere Flüssigkeit, der Stempel einer kargen winterlichen Natur, die derbe pralle Haltung erscheint doch so ganz und ächt naiv, sachlich, fern von jener Subjectivität, die das Band der Unmittelbarkeit zerschneidet, der Geist so gediegen instinctiv, in Massen handelnd, Massen bewegend, mit Roß und Schwert in gesund realem Verkehr, kindlich all der Dinge, die schön und gewaltig sind, sich erfreuend, in alter Vätersitte einfach wurzelnd, daß man sich durchaus in der rechten epischen Luft befindet. Die Leidenschaft, hier die Rache, geht ihren breiten und langen Weg ächt heidnisch reflexionslos wie eine Naturgewalt, wie ein Strom ohne Wehre, und das Gewissen kommt als objective Macht in persönlicher Form, als die That eines Größeren und Stärkeren über sie." (cf. Vischer, Aesthetik §. 876). Das Urtheil dürfen wir durchaus anerkennen, insoweit es uns die Haltung von Sprache und Styl im Ganzen schildert. Seinem volksmäßigen Ursprunge entsprechend kann es nicht anders, als für die Sache den natürlichsten und die Wahrheit am schärfsten treffenden Ausdruck zu wählen. Kunstmittel, insofern dieselben aus einem Studium der künstlerischen Technik resultiren, kann es ur-

sprünglich nicht kennen, also auch nicht mit Bewußtsein anwenden. Die vielfachen Schwierigkeiten, die den glatten Verlauf der Dichtung unterbrechen, weiß es nicht zu bewältigen; es entsteht daraus ein Ringen, das nicht immer zum Siege führt, eine Trockenheit, welche die dürren Parthieen nicht aufzuschmücken versteht, eine Reichheit der Behandlung anderer Stellen, welche das Verständniß des künstlerischen Ebenmaßes noch vermissen läßt. In all diesen Dingen wird ein mittelmäßiger Poet unserer Zeit das Nibelungenlied ohne Zweifel corrigiren und übertreffen. „Was die Form betrifft, so erkennen wir eine Volkspoesie, die nicht auf dem Punkte des Uebergangs zu einer so schönen Kunstpoesie steht, wie die Homerische. Sie hat eine alte Schönheit (Hildebrantslied) verloren und eine neue, künstlerisch freiere nicht gewonnen. Man sieht, der Dichter trägt eine Anschauung in sich, aber er kann sie nicht herausgeben, nicht entfalten. ... Die Nibelungenstrophe war es nicht, die einer entbundenen Kunst die Fessel angelegt hätte; sie hat heroische Bewegung, läßt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechsel des Gefühles Raum und gibt im Reim einer gesteigerten subjectiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyrisch ist. Dem deutschen Geiste hätte müssen ein Styl möglich sein, der von der Basis des Idealen, Monumentalen, die den großen Intentionen durchaus nicht abzusprechen ist, hinüber gestreift hätte in das Gebiet der characteristischen, der individualisirenden Behandlung, wie sie jenen mehr nach innen gedrängten Naturen mit ihrer härteren Eigenheit entspräche; ein solcher springt auch in einzelnen scharfen, gelegentlich derb humoristischen Zügen an, aber er bleibt unentwickelt; die Dichtung der Nation ging vorab andere Wege“ (cf. oben Fortsetzung). So ganz und gar ist indessen das Verständniß der Schönheiten altdeutscher Poesie nicht entschwunden. Vielmehr zeigt das Nibelungenlied in der Verwendung des altväterlichen Hausrathes, daß es dessen Wirksamkeit richtig abschätzt. Gerade in der Alliteration zeigt sich, gegenüber der Zierlichkeit des Ritterthums und seines Colorits, noch eine urwüchsige Wildheit, die noch drastischer wirkt durch das lebhafte Gebärdenspiel der

rollenden „spilnden“ Augen, die „swinden“ Blicke, das dumpfe vielsagende Schweigen. Gerade in den Scenen des Kampfes, in denen die Alliteration vorzugsweise sich gehalten hat, gibt sie dem Ausdruck etwas besonders Lebhaftes und Plastisches.

Dies Alles zusammen genommen, gibt seiner Haltung etwas Herbes, Strenges. Es will nicht gewinnen durch einen künstlich aufgetragenen Farbenglanz; es will nicht fesseln durch geistreiche, scharf pointirte Reflexionen. Es will gesucht sein; dann aber entfaltet es dem gewonnenen Einblicke großartige Bilder in scharfen, fest gezeichneten Umrissen; es verräth unter seiner rauhen Schale Empfindungen, die gerade durch ihre ungekünstelte Einfalt den Zauber des rein Menschlichen nicht verfehlen, und gerade sie sind das Anmuthende der germanischen Stammesverwandtschaft, welche ihm über den Wechsel der Zeit hinaus seine nationale Unvergänglichkeit und Jugendfrische erhalten.

Diese einfachen Mittel poetischer Kraft und ererbter Kunst verschmelzt es indessen mit einem Vorrath von Kunstmitteln, welche die letzte Ueberarbeitung der entwickelten höfischen Kunst ihrer Zeit entnahm. Freilich: „verschieden, daß es mehr nicht sein kann, ist die Darstellung der romantischen Poesie und des Nibelungenliedes. Wie ein großer Geist, ruhig, aber mit tiefbewegter Brust, erzählt es, was geschehen, Alles läuternd in reinem Aether der Dichtung“, urtheilt W. Grimm; ebenso gewiß besteht eine Einwirkung der ritterlichen Dichtung auf das Nibelungenlied, wie umgekehrt der volksmäßige Ton in die größten Dichtungen der ritterlichen Poesie hineinspielt. Es würde eine selbstständige Untersuchung erfordern, wollten wir feststellen, wie weit die höfische Sitte Eingang in die Nibelungen gefunden hat in Bezug auf gesellschaftliches Ceremoniel und höfischen Brauch, wiewohl die deutlichsten Spuren in großer Zahl durch das ganze Lied zerstreut sind. Doch dürfte auch hier die Vermuthung sich leicht zu weit führen lassen und Manches speziell jener Zeit zuschreiben wollen, dessen Beobachtung das feine Gefühl als unerläßlich für den edlen Umgang zu jeder Zeit gefordert hat. Beispielsweise wollen wir nur die genaue Abgrenzung

der Formen des Empfangs erwähnen; die vornehmsten Gäste werden mit einem Kusse empfangen und geehrt (cfr. 296. 1288. 1592. 1604). Als „Kriemhild diu schoene die Niblunge mit valschem muote enphie" küßte sie nur Giselher „und nam in bî der hant". Mehr bedurfte es nicht, um Hagen zu veranlassen, daß „er den Helm vester gebant" (cfr. 1675). Daß die Frauen die Gäste an der Hand geleiteten, galt als besondere Ehre (292. 1606); die Gäste zweiten Ranges geleitete der Wirth (1607. 1742). Daß der gesellschaftlichen Begegnung ein festes, der Ritterzeit angehörendes Ceremoniel zu Grunde lag, bestätigen noch zahlreiche andere Stellen (cfr. 1683. 1684. 1718 ꝛc.). Außer dieser sachlichen Verwandtschaft mit dem Ritterwesen ihrer Zeit bezeugt die Ueberarbeitung, daß es ihr auch für die poetische Kunst ihrer Zeit an Verständniß nicht mangelt. Sie verwendet zwar deren Kunstmittel im Ganzen spärlich und discret, aber deren Wirkung ist darum nicht geringer, obgleich sie sich nicht vordrängen. Oder ist der reichgegliederte Rythmus an vielen Stellen des zweiten Theiles, wo innerhalb des einfachen Verses mit drei Hebungen der mannigfachste Wechsel von Dactylen, Anapaesten ꝛc. waltet, nur Zufall? und haben nicht auch der Reim und die Assonanz ihr Theil an der Gestaltung des Ausdrucks, der bei aller Kraft doch die tiefe Empfindung nicht vermissen läßt? Den Nachweis hiefür ins Einzelne zu liefern, liegt außerhalb unserer Absicht; das Verständniß kann indessen auch weniger durch eine Spezialausführung als vielmehr durch immer wieder erneuerten Umgang mit dem Texte selbst erschlossen werden.

Es lohnt übrigens auch kaum der Mühe, die Frage nach den aufgewandten Kunstmitteln bis ins Detail zu erörtern, denn, gerade heraus gesagt, dieselbe ist eine untergeordnete. Die Werthschätzung des Ganzen hängt ebensowenig von ihnen ab, als man die Größe eines gothischen Münsters vorzugsweise von einer reichen Bildhauer-Ausschmückung bestimmen lassen mag. Oder soll man es dem Homer wirklich als einen so ungeheuren Vorzug vor dem Nibelungenliede anrechnen, daß er den verschwenderischen Gebrauch

des Gleichnisses voraus hat? Müßige Frage! Wenn ihm gegenüber die Nibelungen gerade in diesem Punkte sich der allerhöchsten Sparsamkeit befleißigen, so liegt gerade darin das schärfste Charakteristikum der verschiedenen Nationalitäten und offenbart sich in den kurzen Gleichnissen des deutschen Epos noch etwas von den scharfen Schlaglichtern der Eddasprache. Wo in seltenen Fällen das Gleichniß etwas breiter ausgeführt erscheint, trifft dasselbe stets damit zusammen, daß eine Situation vorbereitet ist und die Entscheidung mit einer gewissen Spannung erwartet wurde, und daß nun der Moment der Ruhe auf der erreichten Höhe der epischen Sprache eine größere Breite gestattet.

Ganz anders wirkt die von der zweiten Strophe ab durchklingende Andeutung des Endes. Dieser an ungezählten Stellen wiederholte offene und versteckte Hinweis auf die blutige Katastrophe erzeugt eine Gewitterschwüle, die sich dem Tone des Erzählers unwillkürlich mittheilt. In diesem fortwährenden Ahnenlassen liegt etwas Banges, das dem Ende zudrängt und Episoden vermeidet. Die Tragik des deutschen Epos nähert sich mehr der Ballade, verglichen mit dem mehr romanzenartigen Anstriche des Homerischen Heldengedichts.

Sehr wohl verträgt sich damit der Humor, das ureigne Element des Altgermanenthums. Er bietet der düsteren Stimmung bisweilen Gelegenheit, sich zu entladen; und über die trübe Spannung des Augenblicks mit einem scherzhaften Worte sich hinwegsetzen zu können, ist der Beweis einer innewohnenden Kraft und Entschlossenheit.

Noch schärfer wird der Contrast, wenn wir einer Herzlichkeit begegnen, die wie ein letzter Sonnenstrahl das zusammengezogene dunkle Wettergewölke durchbricht. Je weniger wir dieselbe erwarten, um so mildernder wirkt sie, wenn wir ihre Züge bei fast jeder dieser eisernen Naturen finden. Einer ihrer mild-verklärenden Strahlen fällt sogar auf den finstern, grimmen Hagen: wer könnte seine letzte Begegnung mit Rüdiger lesen (2135—39), bei welcher ihre milden Worte, ohne weich zu werden, Alle zu Thränen rühren,

ohne selbst von dem Mitgefühl ergriffen zu werden? Das sind Züge, welche der Dichter nicht der künstlerischen Ueberlegung entnimmt, sondern welche der unergründlichen Tiefe des deutschen Volksgemüthes entsprungen sind.

Ein letztes Gebiet auf welchem die glättende Hand des Künstlers große Effecte hätte erzielen können ist das Mitwirken der Götterwelt. Bei den neueren Bearbeitern ist hie und da ein schüchterner Versuch gemacht worden, doch über einzelne Anspielungen ist man nicht hinausgegangen. Das größte Hinderniß, welches hier entgegenstand, war offenbar die ganze Haltung des epischen Stoffes, welche die Handlung schon zu sehr in die Sphäre des allgemein Menschlichen herübergezogen hat und dadurch einer Motivirung durch göttliche Impulse nicht mehr bedarf. Damit ist namentlich der Fluch, welchen Andwari auf das Gold legte, aus der deutschen Sage verschwunden, und nur Alberich und die Meerweiber sind als letzte Reste des mythischen Motivs geblieben. „Allein wir können uns auch gefallen lassen, daß der Mythus nicht ausdrücklich im Epos hervortritt, nur noch durchschimmert; es mag genügen, daß das Ganze noch dasselbe sei, das ursprünglich auch den Götterglauben nothwendig in sich befaßte, daß nur an dessen Stelle die Motive noch nicht in der Weise subjectiver Reflectirtheit in das Innere geworfen seien, daß mit einem Worte nur die Form des Bewußtseins überhaupt noch objectiv, „grundheidnisch“ sei. Gewonnen aber wird im deutschen Epos durch solche Haltung jene eiserne Großartigkeit des Characters, die ganz mit dem Schicksale zusammenwächst, ächt erhaben es zu sich herüberzieht, und so mit ihm identisch wird, indem er seine That ganz auf sich nimmt, für alle Folgen einsteht, und dem sicheren Untergange ohne Wanken entgegensieht. Es ist dies noch nicht zu dramatisch, deßwegen nicht, weil aller bewußte Conflict von Prinzipien noch ausgeschlossen, und weil der Schicksalsgang durch die episch nöthigen vielen und breiten Retardationen gehemmt ist. Die bange und schwüle Atmosphäre, der Drang zum tragischen Ende, dieser düstere Balladengeist bleibt aus denselben Gründen noch

in den Grenzen des Epischen und ersetzt gewissermaßen das Einwirken feindseliger Götter."

Wie wenig Farbe ist also im Allgemeinen verwendet, um den Eindruck der Einzelheiten des Bildes wirksam werden zu lassen! Nirgends findet sich eine ausgeführte Reflexion, kaum eine kurze Sentenz (z. B. 1618); nirgends ein ausgeführtes Bild, höchstens ein angedeuteter Vergleich (98, 285, 1579, 1883, 1938, 2171, 2210, und besonders die häufig wiederkehrende Identifikation von Volkers Schwert mit seinem Fidelbogen). Die Localbeschreibung geht allenthalben nur so weit, daß die mitschaffende Phantasie einen Anhaltspunkt gewinnt, aber keinen Zwang erleidet. Ebenso wird ihr in der Ausmalung der äußeren Erscheinung der Personen der weiteste Spielraum gelassen; echt episch werden dieselben vorzugsweise vorstellbar durch den Eindruck und die Wirkung auf ihre Umgebung. Von Siegfrieds Aussehen wird nur ganz im Allgemeinen geredet (z. B. 23, 25, 31, 102, 285 ꝛc.). Von Hagen ist nur 1672 (cfr. 1690 ff.) etwas Näheres angegeben, aber auch nur in den allgemeinsten Ausdrücken. Damit wird die Vorstellung losgelöst von dem Wechsel der Zeit und des Orts; Ute bleibt „die schöne" bis zur letzten Katastrophe (1448, 1457), in demselben Sinn, wie Giselher „das Kind" heißt. So ist die Vorstellung nirgends gezwungen zu wechseln, und die Aufmerksamkeit bleibt ungehemmt und ungetheilt dem Gange der Ereignisse zugewandt.

Diese Dinge sind alle durchaus mitwirkend in dem Gesammtbild der Eigenartigkeit des Liedes; sie bilden in demselben aber nur die äußeren Merkmale ihres Leibes; die Seele der Dichtung ist von ihnen nicht abhängig. Ihre Seele ist die poetische Idee, die so alt ist, wie das Volk, dem sie angehört; sie ist mit den Jahrhunderten gewachsen und gereift, wie das Volk selbst sich entwickelt hat, stets in engster Beziehung zur Volksseele, sogar ein Theil von ihr. Darum ist, wie ihr Anfang unseren Augen entrückt ist, auch ihr Ende mit dem Ende des Volkes unzertrennlich: „dieweil die Welt steht wird erhaben, Schlachtengebieter, bleiben

dein Name!" Sie theilt des Volkes Schicksale; mit dem Volksbewußtsein schlummert sie ein, mit ihm erwacht sie wieder. Ihr Leib ist aber nur ihr Kleid; wie dieses nur seiner Zeit angehört und eine nur kurze Dauer beanspruchen darf, so wechselt auch die Sage das Kleid und erscheint darum zwar äußerlich in wechselvoller Gestaltung, aber ihr Innerstes ist davon unberührt. So trägt sie auch im 12. und 13. Jahrhundert der Mode ihrer Zeit Rechnung; wir dürfen das Charakteristische ihres Gewandes aus damaliger Zeit bewundern, aber dasselbe nicht zum Maßstabe ihres inneren Wesens und Werthes machen.

---

c. Die historische Entwickelung des Gedichts und seine epische Form.

Mindestens ein volles Jahrtausend hat an dem Liede mitgedichtet. Noch vor der Zeit der Völkerwanderung wurde unten am Rhein bei den Franken der Zettel gespannt und die Geschichte lieferte später den Einschlag. Die Grundlage ist ein Heroenmythus, welchem ein Göttermythus entsprochen haben mag. Denn so lange ein Volk an Götter glaubt, gibt es ihnen auch Söhne und Diener, welche als menschlich-irdische Vertreter der Götter dieselben nach irgend einer Seite hin darstellen. So führt der Mythus auch Siegfrieds Geschlecht auf Odin zurück. Von seiner göttlichen Abstammung haben die Nibelungen aber nur wenige Züge mehr bewahrt, besonders seine Stärke und den Besitz der Tarnkappe (die nur als Nothbehelf angesehen werden kann für die Fähigkeit, seine Gestalt zu verwandeln oder zu vertauschen). Im Uebrigen trägt sein Bild rein menschliche Züge und zwar in der edelsten Gestalt. Nach der heimischen Sage stehen ihm drei Brüder als Feinde entgegen: Högne, Gunnar und Guttorm; von dem Letzten wird Siegfried in seinem Bette mit dem Schwerte durchbohrt (Völs. S. cp. 30, 31). Wieviel von fränkischer Stammesgeschichte in die Sage aufgenommen wurde, müssen wir unerörtert

lassen.[1]) Auf seinem großen Zuge durch Deutschland machte das Lied zuerst Halt am Mittelrhein. Dort wurde im Jahre 437 Gundicarius, der Burgundenkönig, von den Hunnen besiegt und soll nach der Sage mit seinem ganzen Geschlechte von ihnen verrätherischer Weise ermordet worden sein. Hier nahm das Lied die Namen der drei Brüder aus burgundischem Königsgeschlechte auf (Giselher kam neu hinzu), und Hagen tritt soweit zurück, daß ihn das Lied nur als Oheim der drei Könige kennt. So verbindet sich mit der fränkischen Sage die burgundische von der Vernichtung ihres Herrscherhauses durch Etzel. Auf seinem weiteren Zuge nach Süden mag das Lied sodann Dietrich und dessen Helden in seinen Kreis aufgenommen haben.[2]) Dem Laufe der Donau folgend umfaßte es noch die edle Gestalt Rüdigers und den Bischof Pilgerim von Passau und erreichte so Wien, in dessen Nähe es kurz nach 1200 seinen Abschluß gefunden haben muß.

Wer das Lied dorthin gebracht hat, ob die fahrenden Sänger aus ihren Aufzeichnungen die einzelnen Stücke lieferten, oder ob das Lied in einer schon mehr abgeschlossenen Form dorthin kam, das ist eine hochinteressante Frage der Wissenschaft; eine zweifellose Antwort haben wir aber zur Zeit noch nicht. Ebensowenig ist unsere weit dringendere Frage beantwortet, wessen Hand dem Kunstwerke die letzte Abrundung gegeben habe. Wie weit dürfen wir die Spuren seiner glättenden Hand suchen? Einen Dichter des Nibelungenliedes können wir ihn nicht nennen. Denn er hat weder die Fabel erfunden, noch hat er einem schon vorhandenen sagenhaften oder geschichtlichen Stoffe die erste poetische Form gegeben. Nur einen Ordner dürfen wir ihn aber auch nicht heißen,

---

[1]) Schon Gottsched hat Siegfried auf den austrasischen König Siegbert gedeutet.

[2]) Wir nehmen an, daß die nordische Ueberlieferung die ältere ist. Lachmann, Anmerkungen 347, hält beide für gleich alt. Die Differenz beider Sagen deutet aber auf eine radikale Umgestaltung des zweiten Theils. Daher muß die deutsche wohl jünger sein. cfr. Haupt's Zeitschrift X, 176.



da er mehr als eine bloße Anordnung und Verknüpfung der einzelnen Lieder geleistet hat.[1]) Er hat dem Liede eine solche Gestalt gegeben, daß es den Eindruck eines abgerundeten Kunstganzen macht, und von einer einheitlichen subjectiven Stimmung durchweht ist. Auch hat er ihm seine völlige Unabhängigkeit gewahrt, so daß es einzig, neben dem Heldenbuch, keinen fremden Mustern folgt; nirgend eine Anlehnung oder Anspielung auf eine andere fremde oder einheimische Quelle.[2]) Ebensowenig tritt seine eigene Persönlichkeit irgendwie hervor; wo das „Ich" in der Rede vorkommt, ist die Wendung so allgemein oder die Reflexion so wenig subjectiv, daß der Leser sich unmittelbar selbst an die Stelle des Redenden versetzen kann.[3]) Sollten ihm einzelne kleine Widersprüche in dem Verlaufe der Fabel entgangen sein? Sicherlich nicht; aber mit weiser Pietät geht er über sie hinweg, denn sie stören den Eindruck des Ganzen nicht; sie sind ihm ehrwürdige Reste von den Wandlungen der Sage, die er ebensowenig antastet, wie das alterthümliche Colorit der Sprache (z. B. die vollen Formen 958, 1466, 1685, 1975; die vielfach wiederkehrende Alliteration).

Lassen wir es einstweilen bei diesen allgemeinen Andeutungen über die historische Entwickelung unseres Liedes bewenden.

So viel lehrt uns seine Geschichte, daß die epische Form mit dem Stoffe von Hause aus verbunden gewesen ist. Aber die Frage bleibt offen: sind Stoff und Form so enge mit einander verwachsen, daß der erstere nicht auch eine andere Form vertrüge? Wir wollen diese Frage nicht absolut verneinen, zumal wir sehen,

---

[1]) Wir schließen uns im Ganzen dem Urtheile Uhland's an. cfr. Schriften zu Geschichte und Sage. I, 443 ff.

[2]) Die einzige Stelle 331c, die etwas Aehnliches enthalten könnte schließen wir hier aus.

[3]) Auch 293 hat das Ich den schalkhaften Sinn, daß es sich unter die Augenzeugen versetzt, denen ein Austausch der unausgesprochenen Neigung entging.



daß eine ganze Reihe von zum Theil namhaften Dichtern den Stoff dramatisch zu gestalten versucht hat.

Was mag sie zu der Ueberzeugung der Möglichkeit oder vielleicht gar Nothwendigkeit dieser Umgießung geleitet haben?

Wir werden nicht irre gehen, wenn wir annehmen, daß der erste Impuls ausgegangen sei von dem eigenen persönlichen Eindruck von der Größe und Erhabenheit des Stoffes. Was in der Seele des Dichters lebendig geworden ist, das ringt auch darnach, in selbstständiger Gestaltung sich zu offenbaren. Was lag da näher, als die dramatischen Ansätze, die das Epos schon enthält, weiter auszubilden und den Gesammtstoff in einer Tragödie zusammenzufassen? Die dramatische Form bietet dazu die mannigfaltigsten Mittel, gerade die psychologische Seite des Stoffes feiner auszubilden. Auch erscheint durch den mächtig drängenden Strom des Epos die Motivirung in den einzelnen Scenen zu sehr in den Hintergrund gedrängt; die Reflexion liegt meist so nahe, daß man unwillkürlich inne hält: sollte es da dem Dichter nicht gestattet sein, dem Sinn des Lesers entgegenzukommen und durch reichere Motivirung dem Gemälde mehr Farbe zu geben? Nehmen wir an, daß zu diesem persönlichen Drange sich auch ein nationales Interesse, wie einzelne Dichter dies ausdrücklich aussprechen, gesellte, und daraus das Bestreben hervorging, von der Bühne herab, die zum ganzen Volk redet, die große Sage der Vergangenheit wieder zum Gemeingut der Gegenwart zu machen. Fügen wir noch hinzu, daß die Dichter fast sämmtlich es sich augenscheinlich haben angelegen sein lassen, die Sage in ihrem großen Umfang und in ihrem Zusammenhang mit der Geschichte zu erfassen. Diese Beweggründe sind gewiß zu billigen. Zudem sind die echt tragischen Conflicte in der Geschichte so selten, daß ein Dichter nicht leicht an einem Stoffe vorbeigeht, in welchem die Wucht des Verhängnisses so klar am Tage zu liegen scheint.

Dazu kam, daß gewichtige Stimmen von Meistern der Aesthetik die dramatische Form für den Stoff sogar zu befürworten schienen. Schon Goethe hatte gesagt: Das Nibelungenlied sei ein

Epos mit der erschütternden Wirkung einer Tragödie. So richtig das Urtheil an sich ist, wie jeder eindringende Leser nach eigener Beobachtung bestätigen wird, so wenig sagt es aber etwas über die formale Wirkung und will nur von der materialen verstanden sein. Der directen Frage: ob der Stoff zur dramatischen Bearbeitung geeignet sei, welche man wiederholt an Goethe richtete, ging er vorsichtig ablenkend aus dem Wege. Wie wenig Goethe, wie auch Schiller, die Bezeichnung „dramatisch" auf die Form beschränkt wissen wollten, geht daraus hervor, daß sie (in ihrem Briefwechsel) sogar „Hermann und Dorothea" als dramatisch bezeichnen.

Weiter geht das Urtheil Hegels; er sagt: das Nibelungenlied sei mehr dramatisch tragischer als vollständig epischer Art. Das scheint schon mehr auf die Form zu gehen, aber der Satz bleibt an sich dunkel. Etwas mehr Verständlichkeit gewinnt er in seinem oben schon gegebenen (pag. 51) Zusammenhang. Dort soll im Vergleich mit der vollkommenen Epik des Homer und auch des Herder'schen Cid eine Unvollkommenheit der Nibelungenepik mit diesen Worten ausgedrückt sein. Wie viel kostbare Zeit und unergründliche Gelehrsamkeit an die Lösung dieser müßigen Streitfrage pro et contra auch gewendet worden ist: so lange man im Homer das bis in ewige Zeiten gültige Urbild aller epischen Poesie glaubte erkennen zu sollen, mußte freilich Alles, was nicht nach diesem Muster geartet war, verworfen werden. Man vergaß dabei, daß schon Aristoteles den Homer tadelte und auch dem Epos einen größeren dramatischen Styl zugestanden wissen wollte. Gelingt es aber, den Bann dieses hierarchischen Canons nachgerade ganz zu durchbrechen und für ein Volksepos zu allererst den Maßstab seines nationalen Charakters und seiner daraus fließenden Bedeutung zur Anerkennung zu bringen, dann werden wir, unbeschadet der ewigen Jugendfrische und Schönheit des göttlichen Homeros, ein freies und zu ungeschmälertem Genusse geeignetes Urtheil über den männlichen Ernst und über die ungestüme, aber stets auf eine sittliche Grundlage zurückgehende Leidenschaftlichkeit des Nibelungenliedes gewinnen. Eine Kritik, welche von diesem Punkte aus die Poesie der Nibelungen angreifen

wollte, würde zunächst zu einer Polemik gegen das deutsche Wesen im Ganzen führen und damit ein Gebiet betreten, auf welchem die Unergründlichkeit des Menschenthums überhaupt eine Lösung des Streites von vorne herein vereiteln müßte.

Dagegen hätten sie sich können warnen lassen durch die zahlreichen ablehnenden Stimmen, welche in älterer wie in neuerer Zeit auf diesem Gebiete sich, wenn auch mit Zurückhaltung, hatten vernehmen lassen. Schon Friedrich Schlegel berührt diese Frage in seiner Schrift „Ueber das Studium der griechischen Poesie", indem er sich an Schillers Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" anschließt: „es ist ein schönes Verdienst der neueren Poesie, daß so vieles Gute und Große, was in den Verfassungen, der Gesellschaft, der Schulweisheit verkannt, verdrängt und verscheucht worden war, bei ihr bald Schutz und Zuflucht, bald Pflege und Heimath fand. Hier, gleichsam an der einzig reinen Stätte in dem unheiligen Jahrhundert, legten die wenigen Edlen die Blüthe ihres höchsten Lebens, das Beste von Allem, was sie thaten, dachten, genossen und strebten, wie auf einem Altare der Menschheit nieder. Aber ist nicht ebenso oft und öfter Wahrheit und Sittlichkeit der Zweck dieser Dichter, als das Schöne? ... So verwirrt sind die Grenzen der Wissenschaft und Kunst, des Wahren und des Schönen, daß sogar die Ueberzeugung von der Unwandelbarkeit jener ewigen Grenzen fast allgemein wankend geworden ist." Den höchsten Zweck der Kunst findet er in der Darstellung des Schönen, wie die griechische Kunst unabläßig nach diesem Ideale gerungen habe. „Darum ist auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel der höchsten Schönheit erreicht worden"; „also ist die hellenische Poesie die ewige Naturgeschichte des Schönen und der Kunst." Von diesem gewonnenen Resultat aus zeigt er dann, wie fehlerhaft die Ritter- und Heldengeschichten des Mittelalters von den Neueren bearbeitet seien, und wir fragen: hat der Nibelungenstoff bei aller psychologischen Wahrheit irgend eine Seite, welcher sich ein Eindruck der künstlerischen Schönheit, d. h. der vollendeten Harmonie abgewinnen ließe? Hat

nicht gerade an diesem Stoffe zuerst die Wissenschaft ihre Kraft der Neubelebung bewiesen? und sind nicht bei den Bearbeitern die Grenzen des wissenschaftlichen und des künstlerischen Interesses augenscheinlich ineinander geflossen?

Der Bruder A. W. von Schlegel urtheilt nicht anders.[1]) Nachdem er von den Bestrebungen der Romantiker um Einführung der Nibelungen geredet hat, fährt er fort: „man berieth vielfältig über die Möglichkeit und die Mittel, es (das Lied) den Zeitgenossen zugänglich zu machen. Wenn man sich selbst den Weg zum Verständnisse hat bahnen müssen durch Schwierigkeiten, die auf keine Weise erleichtert wurden, so hat man Mühe den Gedanken fallen zu lassen, als sei eine erneuernde Umarbeitung zur allgemeinen Verständlichkeit und Genießbarkeit des veralteten Werkes unentbehrlich." Die vielen Versuche, die man gemacht habe, seien aber verworfen worden; dadurch sei er zu der Ueberzeugung gekommen, daß „ohne irgend eine andere Bearbeitung, als eine kritische und auslegende, die Lesung selbst dem Ungeübtesten könne leicht gemacht werden." In unserer neueren Literaturgeschichte fehlt es nicht an Bemerkungen ähnlicher Art, gegen welche die Dramatiker sich verantworten zu müssen geglaubt haben.[2])

Jedoch selbst zugegeben: eine dramatische Bearbeitung der altdeutschen Sagengeschichte sei nicht im Prinzip zu verwerfen, so bleibt doch eine weitere Frage die, ob nicht in der Ausführung Schwierigkeiten auftauchen, deren Ueberwindung an die Grenzen der Unmöglichkeit streife.

Der Dramatiker ist zunächst vor eine Alternative gestellt. Vor ihm liegt eine Dichtung, welche einestheils eine geschlossene Fabel enthält, und anderntheils die handelnden Personen in einem Lichte erscheinen läßt, daß man ihnen im Allgemeinen eine abgeschlossene Charakteristik nicht absprechen kann. Läßt sich Beides so

---

[1]) a. a. O. im deutschen Museum.

[2]) Man vergleiche nur Waldmüllers Einleitung zu „Brunhild". — Hettner: Die romantische Schule 2c. pag. 192. Gödeke a. a. O. III. 789 f.



ohne Weiteres in das Drama herübernehmen? die Unmöglichkeit liegt auf der Hand. Die Situationen, welche das Epos enthält, lassen sich auf der Bühne nicht wiedergeben. Schon die mehr idyllischen Scenen im I. Theile (wie z. B. die erste Begegnung Siegfrieds und Kriemhildens) widerstreben dem Drama, da der Effect mehr auf der Zeichnung der Situation als auf der Handlung beruht. Schon ganz unmöglich ist die dramatische Wiedergabe des nächtlichen Kampfes, des Todes Siegfrieds und Kriemhildens erschütternder Trauer.

Im II. Theile, welcher die größere dramatische Anlage zu haben scheint, sind die Bilder so großartig, daß keine Bühne dieselben zu fassen vermag. Und wenn auch eine Beschränkung möglich wäre, ohne die Großartigkeit zu schädigen, so bliebe doch die Handlung so gräßlich, daß unser sittliches Gefühl sich mit Abscheu von ihnen wenden würde; die Phantasie findet sich zurecht mit diesen Gräuelscenen und verträgt sie, aber das Auge mag sie auf der Bühne nicht schauen.

Zudem fehlt es gerade dem II. Theile ganz unzweifelhaft an der concentrischen Idee, der unerläßlichen Forderung einer Tragödie; nicht minder widerstrebt gerade dieser Theil der dramatischen Forderung einer Contraction der Charaktere, so daß sie in einer einzigen Krisis ihre ganze Kraft zu entfalten vermöchten. Dem gegenüber stehen hervorragend die epischen Motive, welche besonders in zwei Punkten sich zuspitzen:

Die Burgunder werden von ihrer Verblendung geleitet, als sie der Einladung Kriemhilds folgen. Sie nehmen an, ausgesprochenermaßen, Kriemhild habe den Tod ihres Gemahls vergessen. Diese Verblendung wirkt um so drastischer, als die Warnung Hagens, die Ereignisse auf der Reise und schließlich Dietrichs zweifellose Eröffnungen dieselbe nicht zu heben vermögen. Mag der Dichter sich eine strafende Gottheit im Hintergrunde gedacht haben, oder das Gesetz, daß alle Schuld auf Erden sich rächt, das fällt nicht ins Gewicht gegenüber der Thatsache, daß die Könige, scheinbar aus freiem Entschlusse, in der That aber von dem nach

Rache schreienden ungesühnten Blute Siegfrieds ins Verderben geführt werden.

Der zweite Punkt ist der langsam keimende Rachegedanke Kriemhilds; der Entschluß, die Rache zu vollführen, ist bei ihr nicht dramatisch ausgebildet. Mögen auch schon früher Rachegedanken bei ihr sich gemeldet haben — und es wäre völlig unbegreiflich, wenn dieß nicht der Fall gewesen wäre und der Dichter dieses negirt hätte — mag auch ihre Ehe mit Etzel von einem Rachebedürfnisse zum Abschlusse gebracht worden sein: der Entschluß reifte erst allmählich in ihr, sonst hätte sie nicht eine so lange Reihe von Jahren gewartet, bis sie ihn in Vollzug setzte. Auch bei der Ankunft der Brüder war er noch nicht völlig entwickelt: er wurde zur Reife gebracht durch die immer wiederkehrenden Reizungen Hagens und die passive Assistenz Gunthers; und wie er immer mehr an Intensität zunahm, so griff er auch extensiv immer weiter um sich, bis er zuletzt die sämmtlichen Burgunden, auch den unschuldigen Giselher, mit in den Abgrund riß.

Andererseits ragen die Charaktere so weit über alles Menschliche und Darstellbare hinaus, daß schon die unerläßlichen Anforderungen an die äußere Erscheinung eines Vertreters unerfüllbar werden, sobald man dem Bilde der Phantasie nur einigermaßen gerecht werden will. (Von den Lesedramen aus der Zeit der Romantik sehen wir dabei ab.) Auch die Möglichkeit zugegeben, es fänden sich Vertreter der einzelnen Rollen, deren äußere Erscheinung den Anforderungen hinreichend entspräche, welche Individualität eines Schauspielers wäre im Stande, das Bild des grimmen Hagen bis zum Ende mit allen Steigerungen festzuhalten oder gar die ganze Skala der Leidenschaften in der Seele Kriemhildens wieder zu geben? Hier liegt die Beschränkung des Dramas; das Epos operirt mit viel weiter greifenden Mitteln; in wie vielfachen Wendungen und Beziehungen kann es einen Charakter entwickeln, ohne denselben an eine greifbare Persönlichkeit zu binden! wie weise unterlassen darum die Nibelungen eine ausführliche Beschreibung der Personen!

Hier ist also eine Reduction geboten. Soll dieselbe vorgenommen werden an den Personen oder an den Handlungen? oder an Beiden?

Unmöglich kann es unsere Absicht sein, hier festzustellen, wie weit sich der Dichter den Forderungen der Technik zu accommodiren habe. Wir müssen es ihm ebenso überlassen, ob er nach dem Vorbilde Goethe's und auch einiger Schiller'schen Dramen (Carlos und Tell) die psychologische Entwicklung in den Vordergrund stellen will, oder ob er dem strengen Sinne des Drama folgend den höchsten Zweck der Tragödie in der Situationszeichnung und lebhaften Entwicklung der Fabel sucht. In jedem von beiden Fällen wird er eine große Schwierigkeit im Voraus zu überwinden haben: er wird die heidnische Grundstimmung des Epos ändern müssen. An den Leser des Epos wird man die berechtigte Forderung stellen dürfen, daß er sich von der Gegenwart lossagt und seine gesammte geistige Disposition umstimmt, so daß er um ein volles Jahrtausend sich in die Vergangenheit zurückversetzt. Das Drama redet aber zu Menschen der Gegenwart, denen man diesen Schritt nicht zumuthen kann, welche in der großen Mehrzahl auch weder im Stande noch Willens sind, sich ihrer modernen Anschauungen, wenn auch nur auf einige Stunden, zu entschlagen und so dem Dichter entgegen zu kommen. Da der Berg also nicht zum Propheten kommt, muß der Prophet zum Berge gehen.

Die Motive des Epos sind aber grundheidnisch, denn „in denselben zîten, was der geloube kranc" (1463b); das Christenthum liefert zu dem Stoffe nur das Beiwerk. Seitdem hat der durchgreifende Einfluß des Christenthums wie der ganzen modernen Cultur unsere sittliche Anschauung so von Grund aus umgestaltet, daß wir bei aller psychologischen Verwandtschaft die Fäden des Verständnisses so ohne Weiteres nicht wieder anzuknüpfen vermögen. Nur mittelbar können wir auf dem Wege des Studiums von Sage, Geschichte und Sprache uns jener Zeit wieder nähern und uns alledem entschlagen, was uns durch Erziehung und Lebenserfahrung in den Kreis unseres modernen Lebens bannt. Unserem

modernen Verständnisse müssen daher die Helden und Recken fremd bleiben; wir verstehen ihre inneren Regungen nicht, wir fühlen nicht mit ihnen, darum können sie uns nicht in Mitleidenschaft versetzen. Läßt sich diese heidnische Grundstimmung so umwandeln, daß sie die Empfindungen unserer Zeit abzuspiegeln vermöchte? Der Versuch ist mehrfach gemacht worden; wir werden sehen, mit welchem Glück.

Zunächst würde von einer solcher Umwandlung die Fabel ergriffen. Sicherlich steht dem dramatischen Dichter die Freiheit zu, innerhalb gewisser Grenzen über den Stoff frei zu schalten. Es ist ihm gestattet, die Aufeinanderfolge der Ereignisse zu ändern; es steht ihm frei, Einzelnes auszudehnen, zu mildern oder ganz wegzulassen; wir wollen ihm auch die Berechtigung nicht absprechen, einzelne Scenen hinzu zu dichten. Aber wo ist die Grenze? Wir müssen uns hier mit der allgemeinen Antwort begnügen: die Grenze sei da, wo das innerste Wesen der Fabel von der Willkür des Dichters durchkreuzt würde. Rüdiger muß im Kampfe fallen; Kriemhild muß von Hildebrant erschlagen werden.

Dagegen bleiben die Charaktere der Hauptpersonen dem Dichter unantastbar. Keine von ihnen verträgt es in das Gewand des mittelalterlichen Ritterthums gekleidet zu werden; ihre Worte entsprechen demselben ebensowenig, wie ihr Thun. Was bleibt vom Drachentödter übrig, wenn an seine Stelle ein christlich denkender und redender und in sein Schicksal christlich ergebener Ritter tritt? oder was wird aus Hagen, wenn sein christlich geartetes Gewissen ihn in die heftigsten Gemüthswallungen bringt, so daß er anfängt zu fluchen und zu beten? oder wie verträgt sich in Kriemhild eine christliche Gesinnung mit dem blindwüthenden unersättlichen Rachedurst?

Oder wäre es möglich, Gunther zu einem tragischen Helden umzugestalten? seine hervorstechenden Eigenschaften sind in Wirklichkeit nur Negationen. Der ehrlichen Geradheit und vertrauensvollen Offenheit Siegfried's begegnet er mit getheiltem Sinne; was ihn

von Siegfried abzieht ist eigentlich unerfindlich. Und mit welchen schnöden Mitteln gewinnt Hagen des Königs Zustimmung zum Morde Siegfrieds? er appellirt mit keinem Worte an einen sittlichen Factor in des Königs Seele; er reizt nur dessen Habgier und Herrschsucht (813): „ob Sîvrit nicht enlebte, sô wurde im undertân vil der künege lande," und nach schwachem Widerspruch gibt Gunther schweigend seine Einwilligung; in gleicher Weise genehmigt er auch den Raub des Schatzes. So ist sein ganzes Wesen eine fortgesetzte Unselbstständigkeit und Abhängigkeit; stets läßt er sich bestimmen, zumeist von Hagen; allein er ist auch Andern zugänglich, in früherer Zeit folgt er Siegfried nicht minder. Seine Seele kennt nichts von Großmuth, nichts von Dankbarkeit; sein Wesen ist nur Charakterschwäche. Er zeigt sich nirgends als Mann, viel weniger als König. Da in der letzten, bittersten Noth erhebt er sich als Recke und Held; zwar geht auch hier die entscheidende Rede von allen Anderen mehr aus, denn von ihm; meist verhält er sich schweigend: aber seine Thaten sprechen doch für ihn, und ein verklärender Strahl des Heldenthums fällt auf ihn, wie er als Letztüberlebender neben dem ungebeugten Hagen an des Saales Schwelle die Ankunft Dieterich's erwartet.

Ein Problem ist und bleibt die Erscheinung Brunhild's. Mag sein, daß sie ihre ursprüngliche Walkyrennatur noch am wenigsten in eine menschliche umgewandelt hat; mag sein, daß das deutsche Epos ihrer nicht in dem Maße bedurfte, daß es ihre Charaktererscheinung nach allen Seiten vollständig auszuführen brauchte: was wir aber von ihr vernehmen ist rein individuell, ist zweifellos: „si ist ein angestlîchez wîp!" Ueberwunden und gezwungen ist sie nach Worms geleitet worden; mit freundlichem Gruße wurde sie empfangen und erfuhr die Ehre, die der einziehenden Königin gebührte. Mit dem prunkenden Aufwande des reichen Königshauses wird die Doppelhochzeit gerüstet: aber noch weiß der Dichter von keinem Worte zu berichten, das über ihre Lippen gekommen wäre. Ahnte sie, daß ihre Niederlage nicht mit ehrlichen Mitteln herbeigeführt worden war? ging ihr ein Gedanke

darüber auf, daß der Mann an ihrer Seite ihrer durchaus unwürdig sei? oder war es das bittere Weh der verschmähten Neigung, mit welchem sie die stündliche Begegnung des Mannes erfüllte, an den sie ältere Anrechte besaß, der als der allein Würdige und Geliebte an ihre Seite gehörte? Da sitzen bei dem Mahle die beiden Paare einander gegenüber: als sie Kriemhilde bei Siegfried sitzen sieht, da kann sie ihre Erregung nicht mehr bemeistern: (572) sie beginnt zu weinen und über ihre Wangen rollen Thränen. Welcher Abgrund eines leidenschaftlich erregten Gemüths verräth sich in diesem Thränenstrom! Sie gibt zwar den theilnehmenden und tröstensollenden Worten Gunther's eine Begründung ihrer Bewegung; aber die Anderen glauben derselben ebenso wenig, wie sie selbst die Wahrheit bekennen kann. Würde die ergreifende Wirkung dieser Scene gewinnen, wenn der Dichter den Schleier dieses Geheimnisses zu lüften versucht hätte? liegt nicht gerade darin eine außerordentliche Feinheit der dichterischen Wiedergabe, daß der Phantasie des Lesers der ungemessenste Spielraum gelassen wird? aber das ist episch! läßt sich dieser erschütternde Augenblick dramatisiren ohne ihn zu profaniren? Soweit ist die Empfindung auch rein menschlich, rein weiblich. Wenn aber in diesem Augenblicke ihre glühende Liebe in glühenden Haß sich verwandelt, wenn der Entschluß der fürchterlichsten Rache geboren wird, und dieser nicht ruht noch rastet, bis der Haß mit dem Blute Siegfried's gelöscht ist, bis durch dessen Ermordung die glückliche Nebenbuhlerin auf den Tod getroffen ist, bis durch die Mitverwickelung Hagen's und der Könige in die Schuld an Siegfried's Tode ein Gewitter heraufbeschworen ist, das sich einmal fürchterlich entladen und über alle Mitschuldigen Verderben herniederschmettern muß: so offenbart sich hierin ein so dämonischer Zug ihres Wesens, daß derselbe alle menschliche Leidenschaftlichkeit weit hinter sich läßt. Sie lenkt fortan die unsichtbaren Fäden; sie weiß auch fernerhin ihre Rachegedanken so zu verschleiern, daß die Anderen, voran der grimme Hagen, im Grunde doch ihren Absichten dienen müssen. Nur der Tod versöhnt: mit ergreifender Wahrheit läßt darum die nordische Ueberlieferung die

Eisrinde ihres Hasses an dem Feuer von Siegfried's Scheiterhaufen schmelzen und im Tode wird verbunden, was im Leben durch unübersteigliche Schranken getrennt war.

Wir können darum den Charakteren der handelnden Personen unmöglich gerecht werden, wenn wir ihre dämonische Abkunft und Sinnesart vergessen und sie in die Sphäre des allgemein Menschlichen und Berechenbaren herabsetzen.

Wenn wir aber bei der Charakteristik der Nibelungenpersonen uns des Hintergrundes ihrer dämonischen Natur nicht entschlagen können, wie kommt denn die alte Aristotelische Forderung zu ihrem Rechte, daß die Charaktere der Tragödie „edel" sein sollen? Lassen wir es dahin gestellt sein, ob das absolut Böse dramatisch berechtigt sei: in dem Nibelungenepos ist keine Erscheinung, welche diesen Stempel absolut an sich trüge. Lassen sich indessen dieselben soweit idealisiren, daß sie, ohne ihrer Schwächen oder Leidenschaftlichkeit entkleidet zu werden, bei den Zuschauern den Eindruck des „Edlen" hinterlassen? Die Literatur der Nibelungendramen hat bis jetzt dieser Forderung noch nicht Genüge zu leisten vermocht. Auf's engste hängt damit zusammen die fernere aristotelische Forderung, daß die Charaktere „gleichartig" seien, d. h. daß sie einerseits die Empfindungsweise ihrer Zeit und Nation widerspiegeln, andererseits dem allgemein Menschlichen im Empfinden und Handeln gleichartig seien. Hier liegt wohl die unüberwindliche Schwierigkeit. Welcher Zeit gehören dieselben an? dem Mittelalter? wir wissen, wie das Rittergewand diese Recken kleidete, als man sie in dasselbe hüllte. Wie sollen wir ferner die allgemein menschliche Triebfeder nennen, welche den nach Rache dürstenden Haß Brunhildens regirt? oder das dämonische Handeln Hagen's bestimmt? oder ist die vollendete Leidenschaft Kriemhildens allgemein menschlich? So sehr wir auch an einzelnen Bildern des Epos uns erfreuen und ein Staunen empfinden über die Größe und Gewalt der entfachten Leidenschaft, so wenig Sympathie und „Gleichartigkeit" empfinden wir in unserer jetzigen unter den Einflüssen neuerer Zeit erwachsenen sittlichen Stimmung mit den gewalt-

thätigen Ausbrüchen ihrer ungefesselten Natur und ihrem von durchaus heidnischen Motiven geleiteten Handeln.

Nicht anders steht es mit der dritten Forderung: daß ein Drama eine concentrische Idee habe. Dieselbe soll zwar die Gesammthandlung durchziehen, aber ihre Culmination finden in einer That, die nicht hervorgegangen ist aus einer wenn auch noch so verhüllten und versteckten Nothwendigkeit, mag dieselbe auch herbeiführt sein durch das Eingreifen einer höheren Macht oder durch die Collision von unausweichlichen Umständen, sondern die das Resultat sei einer freien sittlichen Entscheidung, in welcher der Charakter des Helden sich bewährt. Daß dieselbe sich gründet auf die natürliche Organisation seines Wesens und seiner Eigenschaften, ist dabei ebenso unerläßlich, wie daß dieselbe regiert werde von seinem freien Willen und seiner sittlichen Zurechnung. Wenn er in dieser entscheidenden That seine ganze Kraft entfaltet zum Kampfe gegen die widerstrebenden Gewalten; wenn wir ihn in diesem Kampfe streiten und leiden, schließlich aber unterliegen sehen, dann empfinden wir das Mitleid, welches allein „tragisch" in dramatischem Sinne ist. Wo ist eine solche Idee oder That in dem Nibelungenepos gegeben? Bei Siegfried suchen wir einen solchen sittlichen Conflict vergebens. Wenn wir auch anerkennen, daß er früher der Brunhild Eide schwur und dieselben brach (von denen jedoch die Nibelungen nichts wissen); wenn wir auch in der zwiefachen Bewältigung der gewaltigen Frau ihm den zwiefachen Betrug als Schuld anrechnen wollen; wenn es auch Schwachheit war, daß er seiner Frau Mittheilung von dem Vorgefallenen machte, so bleibt sein Tod dennoch ein Meuchelmord, der uns zwar mit Abscheu, aber nicht mit tragischem Mitleid erfüllt.

Bei Kriemhild kann von einem sittlichen Conflicte noch weniger die Rede sein, denn ihre Niflungennatur ist keine andere, wie die Hagen's und Gunther's. Sie liegt zwar tief versteckt unter ihrer Jungfräulichkeit und ihrer späteren vollendeten Hingebung an ihren Gemahl. Aber schon im Streite mit Brunhild zeigt sich ihre dämonische Natur. Sie sagt wissentlich die Unwahrheit, um

Brunhild zu kränken und zu reizen (783). Siegfried ist bereit, mit einem Eide zu bekräftigen, daß Kriemhild sich fälschlich auf ihn berufen habe (801), und die spätere Entschuldigung Kriemhild's (836—37) klingt wie ein halbes Zugeständniß. Mit dem Rachegedanken erwacht auch ihre eigentliche Natur, nachdem sie ihre Trauer um Siegfried soweit überwunden hat. Doch auch die Rache für den Tod des Gemahls tritt immer mehr zurück, und die schrankenlose Leidenschaft beherrscht sie, welche ohne Ende und Grenze wüthet, bis Alles in Trümmer zusammenstürzt und sie selbst unter ihnen begraben liegt. Nirgends sehen wir bei ihr ein Schwanken, oder Zaudern oder sich Besinnen, und diese Rachelust wird noch unheimlicher dadurch, daß sie sich klug zu verbergen sucht und ihre Absichten nur gelegentlich, fast gegen ihren Willen verräth. Das Bild der trauernden Kriemhild muß Mitleid erregen, wenn auch kein tragisches; aber die Furie erregt nur Entsetzen. Dieses fühlte schon „die Klage“; darum sucht sie die Leidenschaft Kriemhildens durch eine stärkere Betonung der Rachepflicht für Siegfried's Tod zu mildern.

Dagegen scheint Rüdiger eine echt tragische Person zu sein. Er, die edelste Erscheinung des ganzen Liedes ist frei von jedem Schatten. Hoch geehrt von beiden Parteien sehen wir ihn in eine Lage gerathen, welche unsere tiefste Sympathie erregt. Er ist vor die Entscheidung gestellt zwischen zwei Wegen, von denen jeder ihn in die schwere Schuld eines Wort- und Treubruches verstrickt und unfehlbar seinen Untergang herbeiführt. Unsere Spannung, welchen er wählen werde, ist eine geringe, da wir jede Hoffnung auf seine Erhaltung aufgeben müssen. So wählt er denn auch zwischen den beiden Uebeln das, welches ihm das kleinere dünkt. Er steht nicht in seiner Macht, diesen Bann zu zerreißen, darum ist er resignirt, nicht handelnd. Aber gerade im Gegensatze zu der mehr passiven Natur des epischen Helden erwarten wir von dem Helden des Drama, daß er überall handelnd auftrete, und zwar handelnd aus ganz bewußter Leidenschaft und nach ganz bestimmten Plänen und Absichten. Stände der Conflict so, daß Rüdiger zu wählen hätte

zwischen der Treue, die er den Gastfreunden schuldig ist und die als treibende Gewalt in ihm liegt, und außer ihm stände das Machtgebot eines unerbittlichen Lehnsherrn, er würde gewiß nicht zweifelhaft sein, welchem Gebote er Folge zu leisten hätte. Fände er dann seinen Tod durch Etzel, dann wäre er in der That ein tragischer Held. Nun aber gesellt sich zu der treibenden Macht außer ihm (welche aber in dem Liede ihres Gewichts beraubt ist, da sie nur als dringende Bitte auftritt), der zweite sittliche Factor in ihm, der unglückselige Eid, welchen er der Kriemhild schwur: nun wird der Conflict ein anderer. Er schwankt nicht mehr zwischen dem ewigen Gesetze der Gastfreundschaft und dem Gehorsam gegen seinen zeitlichen Herrn, dessen Dienst er jeder Zeit abwerfen kann, sondern er schwankt zwischen der Verletzung der Gastfreundschaft und des vor Gott geschworenen Eides; nun ist seine Wahl unzweifelhaft. Das Tragische, welches hierin liegt, ist ergreifend, aber es ist echt episch, nicht im Sinne der Tragödie. Wir fühlen uns von tiefstem Mitleid ergriffen, aber wir können uns nicht begeistern für eine That, in welcher seine ganze sittliche Kraft sich gezeigt hätte, und wäre sie auch ohne Erfolg geblieben. Er kämpft, aber nicht mehr, um seine sittliche Entscheidung nun auch in die That umzusetzen, und gälte es auch, dieselbe mit dem Tode zu besiegeln, sondern er kämpft, um den Tod zu suchen, da das Leben nunmehr für ihn werthlos geworden ist. Dieses freiwillige Aufsuchen des Todes ist nichts weniger als christlich, ebensowenig wie die Treue, welche der geschworene Eid unerbittlich fordert, spezifisch christlich genannt werden darf.

III.

Die alte Nibelungensage und die neueren Nibelungen-Dichtungen.

In dem Gedächtnisse des Volkes ist die alte Nibelungensage erloschen. Da sie nicht mehr mit dem Volke lebt, erhält sie auch von dieser Seite keine Nahrung mehr. Seit jedoch die neuere Kunstdichtung dieses Stoffes sich bemächtigte, hat die alte Sage mancherlei Veränderungen und Umbildungen erfahren, je nachdem die einzelnen Dichter solche Aenderungen, theils aus ästhetischen, theils aus technischen Gründen für nöthig hielten. Da die Wurzel abgestorben ist, besteht eine innere Nothwendigkeit der Umbildung nicht. In Folge dessen hat sich eine solche Mannigfaltigkeit in der subjectiven Auffassung wie der Weiterentwickelung der Sage geltend gemacht, daß die Gefahr droht, auf diesem Wege möchte mit der Zeit das alte Sagenbild völlig verzerrt und entstellt werden. Ob diese Neuschöpfungen den Anforderungen des Kunstgeschmacks entsprechen, darüber mögen sie sich vor dem Forum des Kunsturtheils verantworten. Wenn wir hier im Folgenden dieselben einer eingehenden Prüfung unterwerfen, so werden wir sie, nach unserem unzweifelhaften Rechte, nach der Pietät fragen, mit welcher sie ihres Schatzhüteramtes über den alten Stoff walteten, und werden sie für Willkür und Gewaltthat verantwortlich machen.

Fast ausschließlich treten diese Neuschöpfungen in dramatischer Form auf. Ohne die früher geäußerten Bedenken wiederholen zu

wollen, verdient diese Thatsache indessen darum besonders hervorgehoben zu werden, weil sie zu erklären scheint, daß trotz aller Anstrengung von Seiten dieser Dramatisirungen der Stoff dem Volke nur in geringem Maße wieder zugeführt worden ist. Fast sämmtlich sind, mit Ausnahme einiger älterer, diese Stücke für die Bühne geschrieben; zum genießenden Lesen eigneten sie sich also nicht, da sie des scenischen Effectes bedürfen. Aber nur einige wenige von ihnen sind wirklich zur Aufführung gekommen, und diese haben sich fast ausnahmslos nur ganz kurze Zeit auf der Bühne gehalten, wenigstens soweit Nachweise hierüber zugänglich sind. Wiewohl ihr Werth also meist nur ein literarhistorischer ist, ist derselbe an sich doch darum nicht geringer; denn wir schließen aus der größeren Anzahl, daß das Interesse an der Sache fortdauernd ein bedeutendes gewesen ist, daß trotz so vieler mißlungener oder nur halb gelungener Versuche sich immer wieder neue Kräfte fanden, welche die Lösung dieser Aufgabe für erstrebenswerth gehalten haben, und daß hinter diesen Dichtern eine große Zahl von literarisch Angeregten gestanden habe, welche immer wieder zu neuen Versuchen ermunterten.

A. Vorläufer.

Ein einzig dastehendes Denkmal aus merkwürdiger Zeit ist Hans Sachsens siebenactige Tragödie: der hörnen Sewfried (1557). Seiner fröhlichen Weise zu dichten mußten die verschiedenartigsten Stoffe sich fügen: die riesenhaften Reckengestalten aus der nordischen Geschichte und Sage waren ihm zu mächtig; aber das Gefühl einer großen Stammesverwandtschaft zog ihn gerade zu dieser Welt hin. Die Vermittelung geschah durch die Eppendorff'sche Uebersetzung der lateinischen Chroniken, welche Alb. Cranz mit wesentlicher Benutzung von Saxo Grammaticus über die alte Geschichte des nordischen Länder zusammengestellt hatte. Zu mancherlei Dichtungen hat er sich durch diese Bekanntschaft anregen lassen.

Die Siegfriedstragödie benutzt jedoch als Hauptquelle ohne Zweifel ein Siegfriedslied, dessen Inhalt aber den Nibelungen bedeutend näher gestanden haben muß, als die uns bekannten Siegfriedslieder, und der VI. Act schöpft dazu aus dem „Rosengarten“.

Die Tragödie beginnt damit, daß Sigmund seinen Sohn nach Worms schicken will, damit er bessere Sitten lerne, denn er „ist gar unadelicher art helt zucht und tugent widerbart ist frech, verwegen, und mutwillig stark rüdisch und handelt unbillig gar kein hofligkeit will er lehrn es steht all sein Gemüt und begern allein zu groben bewrischen dingen.“ Der Sohn nimmt aber nur die Erlaubniß an ausziehen zu dürfen, kommt erst zu dem Schmied, welchen er sammt dem Knechte mit dem Hammerstiel austreibt, erschlägt und verbrennt darauf den Drachen, bestreicht sich mit dessen geschmolzenem „Horn“ und faßt nun den Entschluß nach Worms zu ziehen zu König Gibich, von dessen schöner Tochter er gehört hat. Dort verschweigt er seine Abkunft. Mit Waffen vom Könige ausgerüstet nimmt Siegfried Theil an einem Turnier, und Kriemhilde sieht dem Kampfe zu: da erblickt sie den Drachen; „der Trach kombt, nimbt sie bei der Hendt, laufft eylendt mit ir ab.“ Da hört König Gibich das Geschrei seiner Tochter „kombt mit dem hörnen Sewfriedt und Heroldt geloffen, schlegt sin händ ob dem Kopff zusammen“, und bricht in bittere Klagen aus. Der Herold beruhigt ihn aber, denn „der Trach der führt sie wol so eben sittlich, gantz höfflich und gemach flog durch den lufft der grausam Trach hinauffwertz gegen Orient ainr großen wüsten er zulendt.“

Da der König dem Erretter seiner Tochter deren Hand verspricht, so macht sich Siegfried auf die Reise und nach viertägigem Suchen kommt er, ohne unterdessen weder gegessen noch getrunken zu haben, zum Zwerge Eugelein. Diesen zwingt er, ihm den weiteren Weg zu zeigen und erfährt von ihm die Gefahren des Kampfes. Siegfried ist aber gutes Muths „wan ich hab vor bey jungen Tagen auch einen Trachen todt geschlagen hab auch zwen lebendig gefangen bein schwentzen ober die Mauer ghangen.“ In bekannter Weise wird der Riese Kuperon besiegt und auch der

Drache erschlagen. Eugel bietet sich den Heimkehrenden als Wegweiser an und nun richtet Siegfried ohne Uebergang und Zusammenhang die Frage an ihn: „Nun walt sein Gott, so wöll wir frey mit freüdn haimreiten alle drey dieweil du hast des Gstirns kunst so sag du mir aus trew und gunst, wie es mir gehn sol vbel oder wol und wie lang ich auch leben sol auch wie ich nemen werdt ein endt.“ „Der Zwerg schawet auff an das Gestirn vnd spricht: o kuner Heldt du rewest mich das Gestirn das zeiget auff dich dir wird die Jungfraw zum weib geben bei der wirst du nur 8 Jar leben nach dem wirst du im schlaff erstochen doch das auch entlich wird gerochen an den vntrewen Mördern dein.“ Ganz im Sinne der Romantiker nimmt Siegfried diese Kunde völlig resignirt auf und sagt: „Nun was Gott wil das selb muß sein wohlauff nit lenger wöll wir beitten gen Wurmbs an den Rein zu reitten.“ Engel reitet voraus und meldet in Worms ihre Ankunft. Gibich empfängt seinen „Aiden“ mit väterlicher Freude; dem ermatteten Siegfried gestattet er vorläufig Ruhe, denn morgen wollen sie über die Hochzeit berathen und sie feiern „mit allem Adel an dem Rein mit Frawen und Jungfrewelein nun kommet zum Nachtmahl herein.“ Hiermit schließt der V. Act.

Der folgende beginnt mit Kriemhild's Dank, daß Gott Siegfried solche Kraft gab. Nun fragt sie aber nach deren Ursprung „dardurch du mich thest ledig machen von meiner ellenden gefencknus grewlichen, hardtseligen zwenknus sag von wann kam sterk und künheit.“ Darauf berichtet Siegfried das Abenteuer seines Drachenkampfes und setzt etwas mehr als selbstbewußt hinzu, seitdem sei seines Gleichen nicht auf Erden. Da wendet aber Kriemhild die großen Thaten Dietrich's von Bern ein und reizt Siegfried zu dem Wunsche, an Dietrich seine Kraft zu messen. Kriemhild schickt „ihren Vetter Hertzog auß Brabandt“, um Dietrich mit Hildebrant einzuladen. Gibich will das Beginnen Siegfrieds gar nicht gefallen „waiß nit ob es im raich zu frommen nun ich muß es lassen geschehen und darzu durch die Finger sehen die sach sicht mich nit an für gut weil nichts guts kombt auß vber-

muht.“ Wer kann das lesen ohne innerliche Freude an der köstlichen Naivetät! man denke sich nur den alten Eibich! Seine Befürchtung bestätigt sich denn auch, denn Siegfried wird in dem Kampfe, welchen H. Sachs eigenthümlich ausschmückt, besiegt und von dem zornigen Dietrich fast erstochen.

Der letzte Act beschreibt den Mord. Die drei Brüder Gunther, Gernet, Hagon klagen, daß Siegfried mit Schmeicheleien ihren Vater Gibich ganz zu gewinnen wisse: „Vns lest man wie die Narren gohn als ob wir wern nit Künigs Sün.“ Darum beschließen sie seinen Mord und Gernet macht den Plan: Um Mittag „spaciere“ Siegfried immer in den Wald „legt sich zu einem Brunnen kaldt ins gras und wolschmeckenden blummen thut darinn ein weng schlafen vnn schlummen da möcht man in heimlich erstechen und damn zu Hof mit ehren sprechen es hettens die Mörder gethan.“ Hagen verspricht die That zu thun und auf Gunthers Vorschlag verpflichten sich die Brüder durch einen Eid auf ein bloßes Schwert zu schweigen. Sogleich kommt Siegfried „in königlichem Gewandt, legt sich nidr“ und spricht: er wolle sich legen „vnter die Linden an den Rangen den schmack der guten würtz empfangen und liegen da in guter rhu wie senfft gehn mir mein Augen zu.“ „Die 3 Brüder kommen, die zwene deuten auff Sewfrieden, Hagen schleicht hinzu, sticht im den Dolch zwischen sein schultern, würfft den Dolch hin, Sewfriedt zabelt ein wenig, liegt darnach still, Hagon[1]) spricht: Nun hat auch ein endt, dein hochmut der uns fort nit mehr irren thut“; sie gehen ab und decken ihn mit Reisig zu. Da kommt Kriemhild, findet den blutbefleckten Dolch und erkennt nun, daß ihre Brüder die Mörder seien, die ihm Neid und Haß getragen haben, wiewohl er doch die Straßen rein gehalten und das Unrecht gerächt habe; „diß mordt wil ich vor meinem endt rechen mit meiner eigen hendt an meinen Brüdern, solt ich drumb sterben so müßens auch am schwerdt ver-

[1]) Die Schreibweise namentlich der Eigennamen ist bei Hans Sachs außerordentlich wechselnd.



derben.“ Den Leichnam heißt sie darauf wegtragen um ihn königlich zu begraben. „Sie tragen den todten ab, die Königin geht trawrig ab hienach.“

Im Beschluß gibt der Ehrenhold die übliche Characteristik der Personen. Von Kriemhild hält er nichts gutes: „Chriemhildt das schön weib deut ein weib das der fürwitz treib zu manchem hochmütigen stück der kombt vil unrahts auff den rück.“ Aber die Brüder sind „ein bückisch Gschlecht vol neidt und haß das anrichtet vil ungemachs vor der bhüt uns Gott wünscht H. S.“ Den Hort kennt die Tragödie nicht; bei der Berathung der Brüder über Siegfried's Mord reden nur Haß und Neid das entscheidende Wort. Indessen auch im Siegfriedsliede war ursprünglich der Schatz nicht enthalten; denn, wenn von ihm die Rede ist, tritt jedes Mal Verwirrung ein.

Wenn die Wiedergabe des Inhalts etwas in die Breite gegangen ist, so mag das reichlich gerechtfertigt sein durch die offenbare Freude an dem Stoffe, die den Dichter bei seiner Arbeit erfüllt hat. Eine Abrundung durch die Kunst zeigt diese Tragödie in noch geringerem Maße als die übrigen dramatischen Leistungen H. Sachsens; trotzdem aber dürfen wir es glauben, daß die Aufführung (und aufgeführt wurde die Tragödie öfter unter persönlicher Mitwirkung des Dichters) bei den Zuschauern mehr Beifall gefunden hat wie manche moderne Kunstleistung.

Wir sehen in H. Sachs den ersten Vorläufer der neueren Nibelungendramen. Was ihn zur Umbildung des Stoffes veranlaßte, die eigne Freude an demselben und die löbliche Absicht, auch anderen dieselbe Freude zu bieten, das ist im Wesentlichen die Triebfeder auch in der neueren Nibelungenliteratur. Die Parallele ließe sich noch weiter ausdehnen sowohl auf gemeinsame Schwächen wie auf einzelne directe Verwandtschaften.

Doch vergingen fast 250 Jahre, bis der erste schüchterne Versuch von einem Jüngeren gewagt wurde. Der Dichter ist de la

Motte Fouqué, und sein Entwurf einer dramatischen Bearbeitung von Siegfried's Jugend: „Der gehörnte Siegfried in der Schmiede" (abgedruckt in Fr. Schlegel's Europa, Bd. II 1803, 2. Stück, Seite 82—87), an sich ganz bedeutungslos, verdient nur wegen dieser Erstlingsschaft eine Erwähnung. Prosa wechselt noch mit Versen; die Sprache enthält eine ganze Anzahl grober Incorrectheiten; die Haltung und der Ton des Ganzen ist burschikos, wie das Auftreten Siegfrieds, und man begreift sehr wohl das Endurtheil, mit welchem der Meister den etwas stark renommirenden jungen Recken entläßt: „Hol ihn der Satan: es wird niemals ein tüchtiger Schmidt aus ihm." Aber so ein ganz klein Bischen Schicksal vermag der junge Romantiker nicht zu missen: „drum thät ich klüglich mich zusammenraffen, verließ in dunkler Nacht die Veste leise, und ging allein, auf meinen eignen Wegen, der tief verhüllten künftigen Zeit entgegen."

Den Gedanken einer dramatischen Bearbeitung der Siegfriedssage ließ de la Motte Fouqué nicht fallen; seine Vorstudien führten ihn tiefer in den Stoff, besonders in das Studium der nordischen Sagenwelt, und als Frucht lieferte er 1808 eine umfassendere dramatische Arbeit unter dem Titel: „Sigurd, der Schlangentödter. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuren." Der Zusatz soll wohl andeuten, daß die Dichtung nicht nach dem strengen dramatischen Maßstabe zu messen sei, und in der That ist, der Form widersprechend, der Verlauf der Handlung auch durchaus episch. Eine Uebersicht des Ganzen können wir in Ueberschriften, die wir den einzelnen Abschnitten geben, zusammenfassen. Ein Vorspiel, Wechselrede zwischen Sigurd, seiner Mutter Hiordysa und seinem Waffenmeister Reigen macht uns bekannt mit seinem Ursprung aus Wolsungengeschlecht, seiner Ausrüstung mit Roß und Schwert, der Weissagung, welche ihm zwar frühen Tod, aber auch ewigen Ruhm und glühende Frauenliebe verheißt, und seinem Abschiede von der Mutter. Die Hauptabschnitte umfassen im historischen Verlaufe: I. Faffner's Tod und Gewinnung des Schatzes; II. Brynhildis und Sigurd; III. Sigurd und Gudruna; IV. Gunnar's

Brautwerbung um Brynhildis auf Hindarfiall; V. Brynhildis und Gudruna, Streit der Königinnen; VI. Sigurd's Tod und Leichenverbrennung; Brynhildis ersticht sich mit Sigurd's Schwerte und stürzt sich in die Flammen des Scheiterhaufens. Es genügt, wenn wir hinzusetzen, daß die Quelle, aus welcher die Dichtung schöpft, fast ausschließlich die Edda ist (besonders Gripispa, Skalda und Sigurdrifa III). Doch verrathen auch einzelne Züge eine directe Verwandtschaft mit dem Nibelungenliede; Sigurd kommt als Bote und meldet die bevorstehende Ankunft von Brynhildis als Braut Gunnars; das Geheimniß von Brynhildis' Besiegung hatte Sigurd seiner Frau mitgetheilt und ihr dessen Geheimhaltung anbefohlen; sie verräth es aber. Doch auch mancher Zug der nordischen Sage ist verblaßt; Andwaris Ring und der Fluch, welcher auf dem Schatze ruht, treten wenig hervor; auch das romantische Element in dem Mitwirken der Sterne und dem Eingreifen des Geschickes hat einen mäßigen Spielraum. Ob hierin eine Absicht des Dichters vorliegt, ist schwer zu sagen, denn mit Einzelheiten nimmt er es nicht genau; den Namen Burgunden gebraucht er nirgends; der Ort der Handlung am Rheine wird aber auch nicht genannt; erwähnt wird nur gelegentlich, der König Giuke habe eine uralte Burg am Hundsrück bewohnt. Dieselbe Sorglosigkeit zeigt der Dichter in der blassen Charakteristik der Personen[1]); namentlich ist Brynhildis voller Widersprüche.

Diese Dinge abgerechnet macht die Dichtung einen frischen Eindruck; sie hat eine jugendliche Lebhaftigkeit; die Affecte sind grell, aber doch erträglich; die vielfache Anwendung des Stabreims und die zahlreich eingestreuten lyrischen Strophen machen ihr Ge=

---

[1]) Heine's Urtheil (VI 245) ist burlesk, aber richtig: „Besonders „Sigurd d. Schl." ist ein kühnes Werk, worin die altskandinavische Heldensage mit all ihrem Riesen= und Zauberwesen sich abspiegelt. Die Hauptperson des Drama's, der Sigurd, ist eine ungeheure Gestalt. Er ist stark wie die Felsen von Norweg und ungestüm wie das Meer, das sie umrauscht. Er hat so viel Muth wie hundert Löwen und so viel Verstand wie zwei Esel."



wand bunt, bisweilen sogar opernhaft; aber die Handlung schreitet doch rasch und kräftig vorwärts. Es kann dem Dichter sogar begegnen, daß er Sigurd's Schlafgemach in der Nacht seiner Ermordung von Kerzen erleuchtet sein läßt; aber seine Begeisterung trägt ihn über derartiges hinweg. Doch läßt gegen das Ende die Kraft nach; die Denk- und Redeweise wird lyrisch-sentimental und platte Redensarten sind auch nicht selten. Einen düsteren Abschluß bildet der Rache verheißende Wechselgesang der drei Nornen, welche dem Rauche von Siegfried's Scheiterhaufen entsteigen.

Wenn wir unter den späteren Dichtungen Aehnlichkeiten zum Vergleiche aufsuchen wollten, so möchten einzelne Züge bei Jordan sich wiederfinden und eine sehr große Verwandtschaft, weniger in Einzelheiten als im ganzen Tenor, in R. Wagners Texte.

Die dramatische Dichtkunst gerieth unterdessen in ein Fahrwasser, welches sie bald an die Grenze des Möglichen fortriß. Die alte aristotelische Forderung einer Erregung von Furcht und Mitleid wurde in einer Weise aufgefaßt, daß man durch eine Ueberbietung alles Gräßlichen und Grauenhaften dem Zuschauer eher Entsetzen einflößte, als Furcht, und das Mitleid spielte herein als eine kraftlose, verschwommene Rührseligkeit, die fast noch unerträglicher war als die Schauer des Fürchterlichen. Ungewöhnliches leistet nach beiden Seiten die „romantische Tragödie“ von Zacharias Werner: „Attila“ (Berlin 1812).

Wir dürfen diese Tragödie kühn mit unter den Vorläufern der späteren Nibelungendramen aufführen, da sich vieles sachlich und formal Verwandte nicht verkennen läßt. Sie spielt auf dem Zuge Attila's von dem eroberten Ravenna bis vor Rom. In seiner unmittelbaren Umgebung befindet sich Hildegunde, eine Burgunderin, die Anführerin einer Amazonenschaar. Sie ist eine Erscheinung, die stets „düster lächelt“ oder „gräßlich schielt“, oder „mit grinsendem Lachen vor sich hinredet“; ihren Geliebten, Walther, hat nämlich Attila mit dem Beile richten lassen; nun ist ihr ein-

ziger Gedanke, Rache zu üben. An diesen Dämon ist Attila mit allen Banden einer wahnsinnigen Leidenschaft gefesselt; in seiner Seele wohnt aber mahnend und warnend das Bild seiner verstorbenen Gemahlin Ospiru. Nach deren Tode sah sich Attila um nach einem „Schilde des Lebens“; „da schrie ihm was ins Herz hinein: Honoria!“ seitdem verfolgt ihn die Liebe zu dieser noch Unbekannten; zugleich freit er aber auch um Hildegunde und sagt dieser seine Hand zu. Das ist wohl genug, um Verwirrung anzurichten. Im letzten Act kommt Honoria unter Führung des Pabstes Leo, in „Eremitenkutten“ gehüllt, persönlich in sein Lager, und die doppelte Schwärmerei erreicht ihre Höhe. Bis auf diese Zeit hatte Hildegunde ihr Opfer aufgespart; einmal hatte sie den König, als er auf den Tod verwundet war, mit heilkräftigen Kräutern ins Leben zurückgerufen, um ihre persönliche Rache sättigen zu können. Nun kommt das Schicksalsinstrument zum Vorschein: Walthers Richtbeil, welches Hildegunde sich verschafft hatte. In dem Moment, wo Attila die Liebe Honoria's gefunden hat und unter Leo's Segen in „wonniglicher Betäubung“ dastand, da „stößt ihm Hildegunde Walthers Richtbeil in die Brust“, das schon blutig war von dem eben erschlagenen Irnack, Attila's Lieblingssohnes. Attila sinkt auf die Leiche des Sohnes, lächelt sanft und stirbt mit den Worten: „Honoria! — die Palmen wehn! — zu Dir! —“ Und Leo und Honoria liegen auf den Knieen und antworten „mit emporgehobenen Blicken und gefalteten Händen“: „Halleluja! Halleluja dir!“ — Zum Schlusse stürzt Hildegunde sich in ihr eigenes Schwert.

Was die Dichtung auszeichnet ist zunächst die völlige Verläugnung aller historischen und sagengeschichtlichen Genauigkeit. Die nordische Sage ist dem Dichter nicht unbekannt; den Beinamen Thors, Atli, überträgt er ohne Weiteres auf Attila; zugleich führt Attila Wodans Schwert als Richtschwert, denn sein Gott ist Wodan und dessen Priester sind die Druiden; außerdem ist Attila stammverwandt mit den Burgunden. Kurz, ein buntes Bild von allen möglichen Verwechselungen und Irrthümern. Zwischen den

größten Excentricitäten stehen dann wieder Scenen, sinnig gedacht und wirklich poetisch schön ausgeführt, aber einen greifbaren Grundgedanken sucht man vergebens. Der Eindruck wirkt vorzugsweise auf die Sinne; dazu trägt besonders das wechselnde Versmaß bei. Die lyrischen Stellen sind zahllos: im Beginn des II. Actes kleidet Honoria ihren Schrecken vor dem heranziehenden Feinde sogar in ein klingendes Sonett, und Hildegundes Rachemonolog stürmt einher in einer wuthschnaubenden Dithyrambe, begleitet von dem blutdürstenden Schwingen des Rachebeils. Nehmen wir hierzu noch die mit dicker Farbe aufgetragene ostensible christliche Frömmigkeit (namentlich übergehe man nicht die Vorrede), so ist das Urbild der romantischen Tragödie fertig.

Ohne auf verwandtschaftliche Züge Gewicht zu legen, welche in den späteren Bildern von Kriemhild stark auf Hildegunde zurückweisen, ist formal wie material ein unverkennbares Zurückgehen der Nibelungendramen auf diese Attilatragödie nicht zu verkennen.[1]) Das Gottesgericht über den ungesühnten Frevel, die im Dunkel schleichende Rache, das Schicksalsinstrument, das Uebertreiben der Empfindungen, die fast nur in der Pantomime und den Mienen ausgedrückt werden, da sie sich in Worte nicht fassen lassen, der opernmäßige äußere Anstrich, das geschmacklose Anwenden von lyrischen Formen da, wo sie am allerunpassendsten sind 2c. — Alles kehrt wieder. Wenn sich nur dasselbe auch von den poetischen Schönheiten, welche bisweilen an directe Schiller'sche Reminiscenzen streifen, sagen ließe!

B. Dramen, welche die ganze Nibelungensage umfassen.

Nach diesen dramatischen Vorläufern war es zwar nicht selbstverständlich, aber es lag doch nahe, daß die Nibelungendichtung während fast vier Jahrzehnten sich ausnahmslos auf diesem Wege

[1]) Müller beruft sich ausdrücklich auf dieselbe als auf sein Vorbild (siehe unten).

weiter bewegte. Erst spät wurden die ersten Versuche gemacht, dem Stoffe sein episches Gewand zu lassen. Wir folgen also dem historischen Verlaufe, wenn wir den Nibelungendramen den Vortritt einräumen. Aber auch unter diesen Dichtungen zeigt sich ein Fortschritt, indem die Dichter anfangs den ganzen Stoff dramatisch zu bewältigen unternahmen; erst nach langer Zeit entschloß man sich, eine der Hauptfiguren, sei es Siegfried, oder Kriemhild, oder Brunhild oder Rüdiger in den Vordergrund zu stellen.

Unter den Dramatikern, welche den ganzen Stoff behandelten, steht als Nestor F. R. Hermann[1]) voran. Seine Dichtung, welche an äußerem Umfange nur von der Hebbel'schen übertroffen wird, folgt im Wesentlichen dem Gange des Epos. Das Buch ist so selten geworden, daß es sich wohl rechtfertigen läßt, auf die Absichten des Dichters und in den Geist der Dichtung etwas tiefer einzugehen.

In einer langen Vorrede macht er uns bekannt mit seinen Gedanken über die Heldensage und seinen Anschauungen über poetische Form.... „Die Weisen und Dichter des Volkes... wollen die Germania zum teutonischen Urborn hinführen, auf daß sie sich dort erlabe und stärke.... Möchte sie lieber gar hinabsteigen in den winkenden Zauberborn, sich in den eisenhaltigen Fluthen (Schlegel?) baden, und dann verjüngt entsteigen dem Bronnen...." „Innigst überzeugt, daß die herrliche, in der Sage wahr und schön dargestellte Ritterlichkeit und zarte Minne (!) von den Gewalten einer unauslöschlichen Rache umschlungen und mit dem eisernen Verhängnisse im Hintergrunde auch von der Bühne herab die todte. unbewegliche Masse mit Rührung und Theilnahme ergreifen könnte, wagte ich mich nun, ich will es nicht läugnen, mit banger Scheu an das höchst schwierige Unternehmen, jene Heldensage dramatisch zu bearbeiten ... jene hohen ernsten Gestalten ... von ihrem stillen, süßen Zauber fühlte ich mich mächtig fortgerissen, und

---

[1]) Die Nibelungen von (Dr.) Franz Rudolph Hermann; Leipzig. F. A. Brockhaus 1819.

leichten Sinnes (?) vertrauensvoll ging ich an die Arbeit..." Wir sehen, Klarheit ist seine Sache nicht ganz. In dem „Schicksal, das dort (im Nibelungenlied) im Strome bald auftaucht, bald wieder tiefer und verborgener geht" erkennt er das griechische Fatum wieder. „Dieser Antheil des Schicksals läßt sich im Drama nicht beseitigen, vielmehr ist es seine Seele, wenn das Drama, seiner innersten Anlage gemäß, sich der antiken Form hinneigt. Im Epos läßt sich dies Fatum etwas mehr in den Hintergrund zurückdrängen." So hat er auch den Vers dem antiken Drama angenähert und braucht den „Trimeter, den choräischen Tetrameter und den alten Nibelungenvers oder den Senarius mit gleitendem Abschnitt ... durchgehend Reim und Assonanz."

So gestimmt und gerüstet beginnt er seine Arbeit. Doch auch weiterhin dürfen wir mit ihm nicht so scharf rechten, da er sich in Bezug auf Treue der Sagenbehandlung einer Verantwortung nicht bewußt gewesen ist. Nur unter dieser Voraussetzung ist es zu begreifen, daß er im I. Theile: „der Nibelungen Hort" Brunhild auf dem Drachensteine von Siegfried erlösen läßt; daß er ebendaselbst, gleich nach Bewältigung des Drachen, den zweifachen Kampf mit Brunhilde (den zu Island und den zu Worms) in einen einzigen zusammenlegt; daß er durch Beides, den „Zaubermantel" und den Gestaltentausch, Siegfried in Gunthers Gestalt erscheinen läßt.

Als Siegespreis führt Gunther nach diesem doppelten Siege Brunhild als Braut heim. Siegfried gewinnt den Schatz der Nibelungen sammt dem Balmung; doch Unglück haftet an dem Golde, und der Geist des alten Nibelung erscheint über dem Schatze und wiederholt seinen fürchterlichen Fluch. Noch ein Kleinod trägt Siegfried an seinem Finger; einen Ring, wohl von Brunhild verloren, hatte er gefunden. Hagen bewundert den Ring: ein Rubin so blutigroth, sieben Funkelsteine um ihn; die Waldfrau sagte: sieben Lichter um den rothen Stein, das deut' auf Mißgeschick. Diesen Ring beschließt Siegfried bei seiner Rückkehr Kriemhilde zu zu geben. Nun wird die Abfahrt gerüstet; Siegfried ergreift noch

feierlich Besitz von dem Schatze und läßt ihn durch die Zwerge herbeitragen. Nicht genug damit, daß der Fluch an dem Golde haftet und der Andwaranaut mit nach Worms wandert: Alberich weissagt zum Schlusse noch (eine schwache Nachbildung von Gripirs Weissagung), daß Siegfried nach sieben Jahren durch „der Freunde blutigen Verrath" seinen Tod finden werde; „doch den Tod, den blutig-frechen wird eure Gattin einst noch blutig rächen." Siegfried achtet das nicht hoch, denn als Entschädigung winken ihm zwei Blüthen: Ruhm und Minne![1])

Der II. Theil: „Siegfried" führt nach Verlauf von sieben Jahren Siegfried und Kriemhild nach Worms. Bald erhebt sich der Streit der Königinnen, und als Antwort auf den Dienstmann, mit welchem Namen Brunhild den Gemahl Kriemhilds bezeichnet (von diesem Unterordnen Siegfrieds unter Gunther ist früher nichts erwähnt) zeigt Kriemhild den Ring, „den Brunhild dem Ringer gab als Siegespfand". Der Verdacht, welcher Brunhilds weibliche Ehre auf das empfindlichste antastet, wird nicht gehoben. Da beschließen Gunther, Gernot und Hagen den Tod Siegfrieds. Noch einmal scheint sich die Gelegenheit zur Verständigung zu bieten, denn Siegfried nähert sich zärtlich der Brunhild und erinnert sie an die alte Zeit. Brunhild kam als Mädchen von 14 Jahren in einem Eisthal ihm entgegen und nahm ihn mit auf die Falkenjagd im dunklen Föhrenwald:

---

[1]) In der Sprache dieses Dramas, verglichen mit den folgenden, findet sich eine merkwürdige Uebereinstimmung in dem Gebrauche gewisser Wörter und Wortformen. Uebermäßig wuchern die Composita von „Graun". Das scheint aber damals in der Sprache der Zeit gelegen zu haben. Man beachte nur Rückerts Gedicht „Aeschylos von Heinrich Voß":

„Desgleichen ein auf Greul und Graus gehäuftes Graun,
das er an Alles hintenan
Hängt oder vornan, als da ist: ein Todesgraun
ein Schlacht- und Nachtgraun, aber auch
Graunkammern, Graunverhängniß, Graungefängnisse,
Graunjammerüberwältigung" 2c.

B.: doch denkst du nicht an das Gelübd
als du von mir geschieden?
S.: Ach, Trennung ist und Wechsel stets hienieden.
B.: im Schwure auch?
S.: ihn löst der Ehe Pflicht.
B.: was maltest du mir jener Zeiten Bild?
S.: es sollte dich mit dir und mir versöhnen.
B.: Ha, Tückischer! du wolltest mich nur höhnen,
und hast's zu bittrem Gram nur aufgewühlt.
S.: Als er Kriemhilds Reiz so „huldig-zart" gesehen habe, mußte er ihr huldigen: „nicht nenn' es Treubruch, nenn' es ein Vergessen
das nur der Jugend Leichtsinn mag entschuldigen."
B.: leicht gabst du's hin, was du nur leicht besessen.
S.: wie unser Bündniß leicht nur war gebunden (!)
so hat es sich gelöst."

er sei des Herzens stillem Neigen gefolgt
„und froh bin ich, nicht Reue fühl ich regen
und darf mein Weib mit ganzer Seele hegen.
B.: Ha, Fluch der List, mit der ihr mich umwunden!
Fluch dem, was ihr in ernst-geweihten Stunden
mir zugeschworen, heilig fest versprochen
und schnöde mir Getäuschten habt gebrochen! (Sie geht ab.)
S.: Ha! Graunweib!

Er sieht jetzt Gefahr; aber er hegt ein felsenfestes Vertrauen:
„führt es noch vorüber ewige Sterne!
was dort mit finstrem Graun naht aus der Ferne!
Ihr lenkt und leitet Alles hohe Himmelsmächte,
und ruhig steht im Wogensturm der Gerechte" (!)

Ist das nicht Blasphemie? hat er nicht seinen Leichtsinn zugestanden? und nach seinem tactlosen Auftreten, das den gerechten Zorn Brunhilds hervorrief, nennt er sich noch einen Gerechten und ruft die Sterne in sentimentaler Rührung an?

Gunther ist wieder unschlüssig; da weiß Brunhild im Einverständniß mit Hagen durch eine Hamlet'sche Pantomime ihn so in Wuth zu versetzen, daß er mit gezücktem Schwerte zur Bühne stürzt. Diesen Augenblick benutzen Beide, Gunther ganz mürbe zu machen, und nun fordert Brunhild: „Einer sterbe — ich — du — oder Er!" und Gunther antwortet: „So sterbe Er! Beschließt

es, ich finde keinen Ausweg aus der Irre mehr." Da empfinden Beide eine kleine Gaunerfreude ob des gelungenen Streiches. Aber noch muß Hagen für die Ausführung des Mordes gewonnen werden. Brunhild läßt ihm erst einen Becher Wein reichen, dann deutet sie von Ferne auf den Besitz des Schatzes. Hagen weiß den Besitz des Goldes wohl zu schätzen:

Nicht jeder hat das Glück, sich's zu erwerben,
man plackt sich (sic!), sinnt und trachtet nur vergebens.

Nun dauert es auch nicht mehr lange und er ist gewonnen.

Während dessen streiten Siegfried und Kriemhild, denn Eins sucht dem Andern die Schuld an dem traurigen Zerwürfnisse abzunehmen. Siegfried ist aber der Vernünftigere: „du siehst, der Fehl ist zwischen uns getheilt. Und dann — das Schicksal, das am Weg des Lebens ... lauernd weilt ... trägt es nicht auch die Schuld?" Zwar sinnt Brunhild auf Verrath, doch er ist „gefaßt" denn „ohne Seinen Willen krümmt sich kein Haar ja auf des Menschen Haupt; prüfen will er uns, ob wir uns halten

aufrecht im Drang und Lebens-Unbestand.
So laß die Prüfung muthig uns bestehen;
und müssen wir den Kelch des Leidens trinken,
soll uns des Glaubens hoher Muth nicht sinken,
denn Er läßt ihn zur Zeit vorübergehn!"

So streiten in Siegfried echt romantisch Fatalismus und sentimentales Christenthum, aber seine Zuversicht ist trügerisch; sein Tod ist beschlossen und kommt zur Ausführung, freilich nach mancherlei noch eintretenden Zwischenfällen. Siegfried stirbt lautlos; nichts von der rührenden Trauer um sein Weib, nichts von den grimmig-bittern Worten an die Könige. Hagen tröstet ihn:

„Laßt das Leben: was ist's? ein Rausch, den ihr euch Nachts getrunken,
der Morgens schwand, spurlos, wie Wetterfunken!"

Nun kommt aber die Ahndung; hinter der Scene rufen Geisterstimmen: Wehe! „Gespenster flüstern, huschen in den Wald und verschwinden im Rhein". Gunther wird von der Angst des Gewissens gefaßt; gegen Hagen steht der blutige Geist Nibelungs auf. Kriemhild ist auf die erschütternde Kunde von des

Gemahls Tode vorbereitet, denn in der Nacht hat man ein Wimmern durch die Burg gehört und den Klageruf: Weh! Verrath! weh dir! dennoch reißt die Wirklichkeit sie zu Boden.

In einem langen, platten Monolog gibt Brunhild ihren Wunsch kund, im Grabe zu liegen. Um den Flecken von Siegfrieds Blut zu sehen, läßt sie sich dessen Schwert reichen und ersticht sich.

Brunhild ist trotz mancher Widersprüche noch am meisten wahr geblieben und von dem Dichter mit einer sichtbaren Vorliebe behandelt. Das Rohe in ihrer Natur wird gemildert durch den gerechten Zorn, den sie empfindet. Dagegen die Rohheit Hagens ist gemeiner Natur; der einzige Zug, der uns in seinem ursprünglichen Bilde noch halbwegs versöhnen kann, die Anhänglichkeit an seinen Herrn, hat einer groben Geldgier Platz gemacht, und Gunther, sein rath- und kraftloser Herr, ist ein Spielball in seiner Hand. Aber das rächt sich schließlich um so fürchterlicher.

Der III. Theil: „Chriemhildens Rache“, führt in einem Vorspiel und vier Aufzügen die Tragödie zu Ende. Es bedarf dessen nicht, daß wir die Einzelheiten berühren, für das Bild des Ganzen würden wenige neue Züge gewonnen werden. Nur das sei erwähnt, daß die psychologische Verknüpfung immer geringer und die Ausführung immer zerrissener wird. Nur eine Scene wollen wir uns nicht versagen: (III. Aufz.): An Etzels Hofe: man ist in dem Münster zur Messe. Volker und Hagen kommen heraus; Hagen ist außer sich: „Weh mir! an Siegfried hab ich's nicht ehrlich vollbracht!“ Drinnen war es ihm unheimlich; das matte Dämmerlicht war ihm unerträglich. Vom Priester wurde der Segen gespendet, das Amt war aus:

der böse Geist trieb mich zur Kirch' hinaus.
Und wie der Priester auf die Schaar um sich
nun das geweihte Wasser segnend spendet,
denkt, Volker, euch, kein Tropfen fiel auf mich;
auch nicht Ein Tropfen auf mich Einzigen.
Das war's denn auch, was mir das Herz beengte
und mich hinaus mit Flammengeißeln jagt'.
Ach, mir ist wohl, mir Fluchbeladnen,

der Segnung heil'ges Wasser stets versagt;
zur Hölle Feu'r, das mir im Busen flammt,
bin Sünder ich wohl rettungslos verdammt.

Volker weiß wenig Trost. Er hat aber bemerkt, daß eine von Kriemhild's Frauen Hagen mit einem Zeichen gewinkt und ihn in den hinteren Theil des Domes geleitet habe. Nun berichtet Hagen: dort habe sie einen Vorhang weggezogen und er habe dahinter eine Bahre gesehen, auf ihr das bleiche Angesicht eines Todten mit wohlbekannten Zügen (Siegfried?). Da habe seine Thräne gestockt; er wollte seine Kniee beugen, aber er vermocht es nicht. Indem läuten die Glocken:

Wohlauf ihr Glocken! tönet! tönet!
wohl hör' ich, wie's unter mir dröhnet und stöhnet
wie Sterbewinseln und Waffengeklirr;
es klingt und verschlingt sich gar gräulich und wirr
und drein hör' ich die Glocken nun läuten,
die den Sünder zum Grabe geleiten!

Da ruft ihn Volker an und schlägt mit dem Schwerte an den Schild; da erwacht Hagen; er „ruft nach Heerhorn, Schild und Schwert, ein wilder Geist mir stets durch's Herze fährt!"

Nun folgen bald die Kampfesscenen; am Schlusse werden Gunther und Hagen von Dietrich lebendig ergriffen, und Gunther in den Schlangenthurm geworfen. Da sich Hagen weigert, den Ort anzugeben, wo der Schatz liegt, wird er von Kriemhilde erstochen. Hildebrant hält der Königin erst eine lange Strafrede und schließt dieselbe:

Ha! seht die wilden Gräu'l da um euch her,
da drinnen (?) ist es noch weit schrecklicher!

darauf ersticht er die Königin.

Das ist das Bild des Ganzen; im Einzelnen verfährt der Dichter noch willkürlicher. Die Bezeichnungen Franken, Burgunden und Nibelungen wechseln ganz regellos; Worms bezeichnet er wiederholt ausdrücklich als Nibelungenland. Anderes Unerläßliche wird nur beiläufig erwähnt: Der Schwur Rüdigers und die ganze Brautwerbung kommt erst spät gelegentlich zum Vorschein; gegen

Ortlieb's Ermordung scheint sein Gefühl sich gesträubt zu haben. Die Sprache ist ungewählt; die Verse werden immer roher; das Versmaß ist ganz willkürlich, bald gereimt bald ungereimt, meistens sogar Knittelverse.

Es könnte so aussehen, als wären nur die wunderlichen Stellen ausgehoben und die poetisch gelungenen übergangen; aber dem ist nicht so, es ist wirklich nichts darin, daß einen wohlthuenden Eindruck hinterließe, und man fragt sich am Schlusse zweifelnd: so konnte also ein Mann schreiben und dichten, dem doch die klassischen Muster aus Schiller's und Goethe's Zeit vorlagen? Man versteht nunmehr die harten Worte, mit welchen Goethe diese Richtung verdammte. Wir wollen aber dennoch von dieser, wenn auch noch so unzureichenden Dichtung mit Interesse Act nehmen, weil sie uns beweist, aus welchem unendlich geringen Verständnisse für Stoff und Form die Dichtkunst sich emporzuringen hatte um bis zu einem Grade zu gedeihen, welchem wir späterhin begegnen werden.

Nicht ganz unbestritten gehört F. W. Müller's Trauerspiel: „Chriemhild's Rache" [1]) unter die dramatischen Bearbeitungen des Gesammtstoffes, da die Handlung desselben die Ereignisse nur umfaßt von dem Augenblicke, wo die Burgunden schon in den Saal zurückgedrängt und von Wachen umstellt sind, bis zum Schlusse des Kampfes, und Kriemhild die dominirende Erscheinung sein sollte. In der That beruhen die drei Abtheilungen jedoch auf einer breiteren Grundlage, da die Hauptfigur wechselt und als solche zuerst Etzel, dann Rüdiger, und zuletzt erst Kriemhild auftritt. So zerfällt das Ganze eigentlich in drei selbstständige Theile, welche durch die fortschreitende Handlung nur lose zusammengehalten werden.

---

[1]) Chriemhild's Rache. Trauerspiel in drei Abtheilungen mit dem Chor von Johann Wilhelm Müller. Heidelberg 1822.

Die Fabel streift nur oberflächlich an den Gang des Nibelungen-liedes. In der Hauptsache steht der Dichter fast durchaus auf dem Boden eigner Erfindung, und im Ganzen ist dieselbe poetisch gedacht und maßvoll ausgeführt. Als sein Vorbild gibt er ausdrücklich den „Attila“ von Zach. Werner an; man darf ihm aber nachrühmen, daß er sein Vorbild übertroffen hat.

Als unerläßlich in der neueren Tragödie führt er den Chor ein (der indessen auch im „Attila“ mitwirkt). Dessen Auftreten rechtfertigt er zwar mit Berufung auf Schiller's Braut von Messina; aber der Tadel, welchen er über Schiller's Chöre ausspricht, daß dieselben nämlich in „partheiischer Zweiheit“ sich trennten, trifft ihn selbst; denn auch sein Chor ist nicht partheilos, sondern läßt sich ganz und gar willenlos und widerstandslos von Kriemhild als Werkzeug ihrer Pläne mißbrauchen, trotzdem er von ihren mörderischen Absichten unterrichtet ist. Die vielen Chorgesänge geben dem Ganzen einen zu sehr lyrischen Anstrich, und das Ueberwiegen der Reflexion beeinträchtigt das Hervortreten der Handlung.

Die erste Abtheilung führt den Titel: „Der Schwur“. Vorausgesetzt wird, daß Kriemhild bis jetzt nur Etzel's Braut ist und daß die Brüder gekommen sind, um die Feier des eigentlichen Hochzeitsfestes mitzubegehen. Nun hat aber Etzel ihr geschworen mit feierlichem Eide, ihr nicht zu nahen, „bis er die Feinde ihr zu Füßen gelegt habe.“ Dieser Schwur, den er im Verlaufe der Dinge ihr wiederholt, bildet den Mittelpunkt dieser Abtheilung. Etzel wird dadurch Hauptperson; er treibt seine Getreuen in den Kampf; er theilt reiche Belohnungen aus unter die Rückkehrenden und verspricht größere für ferneren Dienst. Rüdiger und Dietrich stehen aber noch müßig; darum braust auch gegen sie Etzel's heller Zorn auf, denn schon lange hegt er Argwohn gegen „die deutschen, dünkelhaften trotzigen Herrn“; sie sollen sich vor der Zukunft fürchten; ist die Hochzeit gehalten, dann wird auch das Gericht über sie kommen.

Der in den Fesseln der Erwartung schmachtende Etzel spielt seiner Braut gegenüber eine häßliche Rolle. Kriemhild dagegen

führt Siegfrieds Herz in einer Urne bei sich, und was sie sinnt, verräth sie (vorschnell) dem Chor: sie empfindet einen unwiderstehlichen Ekel vor Etzel, „der in des Leibes ekler Mißgestalt der niedern Seele schlechte Triebe hegt", dem „Unterdrücker aller Christenheit, deß Macht zu brechen, zu befrein die Welt der mir Entrissene (Siegfried) das Schwert geweiht." Dennoch heuchelt sie Etzel ein Entgegenkommen, und ihre dämonische Treulosigkeit erscheint hierin fast noch größer als ihr Rachedurst. So stoßen wir schon hier im ersten Theile auf eine Eifersucht und einen tiefgehenden Haß der Hunnen auf die Christen; doch beruht derselbe nur zum kleinsten Theile auf dem religiösen Contrast, wie denn das religiöse Moment selten durchklingt. Kriemhild steht auf Seiten der Hunnen, zu deren Parthei ihr Rachedurst sie treibt.

Der zweite Theil: „Rüdiger" hebt an mit einer großen Gerichtsscene (welche Müller selbst für das Gelungenste in der ganzen Tragödie hält).

Späher haben ausgesagt, Rüdiger sei am Abend eine Stunde lang auf der Burg bei den Burigunden (so öfter) gewesen; das wird ihm als Verrath gedeutet. Die Thatsache leugnet er nicht; doch was ihm dorthin geführt hat, will er nicht bekennen. Da entbrennt Etzel's Zorn; die anwesenden Hunnenfürsten reizen ihn noch auf; die schwache Fürsprache des Chors vermag nichts zu mildern. Da wird der „starrsinnige" Rüdiger in's Gefängniß geführt. Hier sucht ihn Kriemhild auf, aber nicht von persönlicher Neigung getrieben, sondern weil sie weiß, daß außer ihm Keiner die Burgunden zu bestehen vermag. Sie versucht, mit gleißnerischer Rede ihn zu beugen — vergebens; sie redet in wildem Zorn heftige Drohungen: er antwortet, er habe ihr nur verheißen, seine Kraft ihr bis zum Tode zu weihen, nicht auch seine Seele Preis zu geben. Da eilt der Chor herein und meldet, Rüdiger's Mannen seien im Aufruhr und hätten ihren Führer Astolt erschlagen; das gibt den Ausschlag; schweren Herzens nimmt Rüdiger sein Schwert aus Kriemhilds Hand zurück und macht sich zum Kampfe fertig. Aufgehalten wird er nur noch durch seine Tochter Sieglinde,

Gieselher's Braut, welche in den Vater dringt, Zeugin des Kampfes sein zu dürfen. Ihre Erscheinung ist wohl am besten gezeichnet: voll jungfräulicher Zartheit, dabei aber ein starker Geist, der nicht bebt. Rüdiger weist ihre Bitten aber hart ab und verpflichtet den Chor zur Sorge um sie. Da naht Kriemhilde; sie bringt ihm den Speer Siegfried's, den sie heimlich bewahrt hat (dasselbe berichtet Hermann); mit Dank nimmt Rüdiger ihn an und geht mit seinen Getreuen ab. Im Vorhofe trifft er mit Etzel zusammen und es erfolgt eine scheinbare Versöhnung. Viel überschwängliche Rede wird gewechselt, aber heimlich hofft Etzel, Rüdiger werde doch fallen. Die Burgunden haben Rüdiger nahen gesehen und in Erwartung des Kampfes unter sich den Gegner durch's Loos bestimmt; dasselbe hat Gieselher getroffen. Darüber erfetzt Rüdiger sich zwar, aber kein warmes Wort kommt über seine Lippen; seine ganze Erscheinung ist rauh und ehern; der Zweikampf entbrennt und die Gegner schlagen sich gegenseitig die Todeswunde. Am Schlusse des Mordens stehen nur noch drei Burgunden ungebeugt: Gunther Hagen und Volker.

Der dritte Theil: „Chriemhild's Ende" ist ohne Zweifel der schwächste. In der Natur des Stoffes liegt es begründet, daß sein pragmatischer Inhalt nur in geringem Maße zur Verwendung kommen kann; dafür wuchern die lyrischen Ranken in üppiger Fülle.

Etzel's Gelübde ist erfüllt; dafür verlangt er nunmehr von Kriemhilde, sie solle ihn als ihren rechtmäßigen Gemahl betrachten. Sie dagegen weist auf die drei noch Ueberlebenden, und verlangt noch einen Tag Frist. Etzel gibt nach; seine kurze Ueberlegung verläuft in eine sonderbare Moral („denn ächte Klugheit macht aus Wahrheit Schein; geben muß nehmen, nehmen geben sein"). Nun steht Kriemhild in Verzweiflung; da plötzlich fällt ihr als Mittel, ihre Rache zu sättigen, das Feuer ein; es scheint aber noch nicht angelegt zu werden. Noch redet sie mit dem widerstrebenden Chor über ihre weiteren Absichten, da erscheint die in dem Uebermaße des Schmerzes wahnsinnig gewordene Sieglinde. Ihr Gebahren hat anfangs etwas Opheliena rtiges; aber so sehr auch ihre Er-

scheinung an ein Mitleid appelliren mag, mit dem tragischen Mitleid hat dasselbe keine Verwandtschaft. Da erblickt sie die Königin, und nun entladet sich ihr Gram in den fürchterlichsten Anklagen, untermischt mit wahrhaft ergreifender Klage:

> sind sie denn todt? todt? weißt du's gewiß?
> ist gar kein Fünkchen Leben mehr in ihnen?
> o hätt' ich sie in diesen heißen Armen,
> es müßte sie ein heilig Feu'r erwärmen,
> ich fesselte die Allkraft der Natur
> durch Zauber der unendlich heißen Liebe!

Momentan regt sich sogar in der Königin das Gewissen, aber nicht lange. Der Einzige, der nun noch helfen kann ist Dietrich; derselbe hat sich aber auf sein Felsenschloß zurückgezogen, über Etzel's früheren Vorwurf schwer gekränkt. Weder ein abgesandter Ritter, noch der Chor, der ihn besucht (in der Ferne?) vermag seine Weigerung zu brechen; erst als Hildebrant, vom Blute naß, die Bestätigung des unendlich vergossenen Blutes bringt, da gibt er nach und verspricht Gunther und Hagen zu binden, aber tödten will er Keinen.

Unterdessen stehen die drei Burgunden im Saale; Giselher ist im Sterben. Mit Galgenhumor weiß Volker ihre Lage zu schildern; arg sei es, welch schreckliches Ende die Königin „so unschuldigen Lämmern (!)", wie sie sind, bereite. Da braust Gunther's ganze Leidenschaft auf gegen Hagen: „Schmach, Elend, Gräuel und Entsetzen, gehäuften Fluch von nah und fernem Blut, ein Bruder hin, ein anderer im Verschmachten, Mutter und Gattin am Verzweiflungsrand, zehntausend brave Ritter in den Tod, das Reich ein Raub, Barbaren hingeworfen, — von meinem Ende will kein Wort ich reden — das Alles schuf mir dein vermaledeiter Dienst! und ohne Vorwurf willst du dennoch bleiben? o seht der Unschuld und der Treue Bild!" Nur einen Trunk Wassers soll er ihm reichen in dem Becher, in welchem er ihm so oft Gift gemischt habe. Als Hagen schweigt, schöpft Gunther rothes „Burgunderblut" und reicht dies Hagen. Entsetzt wendet Hagen sich ab; da nöthigt Gunther: „Ja, Bluthund du, . . . schau drein, und

sieh dein holdes Selbst drin stehn, dein zuckrig Antlitz lächelt' nie so schön! Hinab die Sündfluth!" Dazwischen redet wieder Volkers Galgenhumor! aber Hagen wehrt ihm: „o Volker, bitt' dich! laß den herben Spott, es will mir dünken droben herrsch' ein Gott!" Da naht Gunther die Verzweiflung; er sehnt sich nach einem Schwert, das ihm das verhaßte Leben nehme. Mit den nun ausbrechenden Flammen dringen Hildebrant und Dietrich herein. Von der Heldengröße Dietrichs bei dieser letzten Begegnung zeigt sich keine Spur; nichts von Hagens Trotz und Dietrichs furchtbarem Zorne. Volker fällt von Hildebrants Schwert und Gunther wird von Dietrich erschlagen. Hagen als Letzter wird von Dietrich ergriffen.

Nach einer letzten Begegnung zwischen der wahnsinnigen Sieglinde und dem sterbenden Giselher und nach einer langen Scene zwischen Kriemhild und dem Chor wird Hagen vor die Königin geführt. Fürchterlichen Fluch häuft sie auf des letzten Feindes Haupt. Als Rechtfertigung seines Mordes an Siegfried weiß er einzig anzuführen: „er hatte Gunthers edles Weib verhöhnt!" und als er nun die Auskunft über den Schatz verweigert, da ergreift die Königin den Balmung und ersticht Hagen. Mit Mühe halten die Anderen Hildebrant ab, daß er nicht die Königin erschlägt. Darauf dankt sie Etzel, daß er um schnöden Lohn ihr bei dem Rachewerke beigestanden habe; sie dankt auch Dietrich für seine Dienste; sie dankt auch dem Chor und stürzt sich dann selbst in das Schwert.

So ist durchweg weder die Charakteristik noch die dramatische Entwickelung eine befriedigende und nimmt gegen den Schluß reißend ab; die Haltung indessen ist wie die Sprache fast überall edel und würdig. Mit seinen Zeitgenossen theilt Müller von Siegfried die Vorstellung des christlichen Vorkämpfers, welcher Etzel's Thron gestürzt haben würde, wenn nicht sein früher Tod von Hagens Hand ihn gehindert hätte. Die Scheu, Kriemhild als wirkliche Gemahlin Etzel's auftreten zu lassen, theilt Müller ebenfalls mit seinen Zeitgenossen; dann hätte er aber auch nicht Ort-

lieb erwähnen dürfen. Der spätere Eichhorn hilft sich und nennt Ortlieb Helke's Sohn. Mit Hermann verglichen bekundet aber Müller einen Fortschritt; mit Bewußtsein beherrscht er seinen Stoff und seiner Dichtung unterliegt ein durchdachter Plan von einer gewissen, wenn auch nicht geschlossenen Einheit.

Eine ganz eigenartige Erscheinung ist „Chriemhildens Rache“ von C. F. Eichhorn[1]), so einzig, daß es schwer sein dürfte in der dramatischen Literatur etwas aufzufinden, was sich dieser an die Seite stellen ließe. Im Verlaufe des Stückes ertönt zwölfmal das Rollen des Donners; außerdem wirken mit an verschiedenen Stellen: ein Sturm auf dem Rhein; Finsterniß; Erdbeben; Blitz; ein Berg, welcher versinkt und einen Schlund offen läßt, aus welchem Rauch aufsteigt; ein Komet; eine Feuerkugel; Irrlichter; die Geister Siegfrieds, Brunhilds, Utes und Anderer. „Das Schicksal ist gerecht“, lautet das Thema und dasselbe vollzieht sich in schrecklichster Weise an Hagen; denn die Schrecken seines Gewissens bringen ihn so sehr um seine Ruhe und ertödten in ihm so sehr alles Gefühl, daß das Drama den Namen „der rasende Hagen“ verdiente. In diesem Eingreifen der göttlichen Strafgerechtigkeit beruht der treibende Factor der ganzen Handlung. Darum wird auch viel gebetet: aber die Gebete sind theils ganz inhaltslos, theils sind sie vollkommene Blasphemie; nicht selten mischt sich in die Anrufung des „Jehova“ die ganze griechische Mythologie.

Was Hagen zur Entfaltung seiner fürchterlichen Leidenschaft treibt, erfahren wir am Schlusse des II. Acts. Brunhild ist besiegt (von einer Mitwirkung Siegfrieds erfahren wir nichts) und Gunther kehrt mit ihr nach Worms zurück. Zu spät hatte Siegfried die Nibelungenritter geholt; er erreicht Worms erst nach Gunther.

---

[1]) Chriemhildens Rache. Ein Trauerspiel. Nach dem Nibelungenliede bearbeitet von C. F. Eichhorn. Göttingen 1824.

Zu Ehren der neuen Königin wird ein großes Schlachtspiel aufgeführt; an der Spitze der einen Parthei steht Siegfried als Hermann, die andere wird von Hagen als Varus geführt. Da treffen die beiden Führer auf einander und Hagen wird von Siegfried überwältigt und zu Boden geworfen. Dies erregt in Hagen einen unauslöschlichen Rachedurst und ist der alleinige Grund des späteren Mordes.

Da keine Spur eine frühere Bekanntschaft zwischen Siegfried und Brunhild verräth, und ebensowenig ein späterer Sieg Siegfrieds über die Königin angedeutet ist, so begreift man den Zank der Königinnen nicht; über den Grund des Streites erfährt man auch nichts, auch betheiligen sich die Männer nicht. Erst später behauptet Brunhild, Siegfried sei Gunthers Vasall; sie sei von ihm entehrt; sie produzirt auch Gürtel und Ring; woher sie Beides hat, und in wiefern in ihnen ein Beweis liegen soll, bleibt aber unerfindlich. Hagen nennt sie auch kurzweg eine Lügnerin; da schwört sie bei dem Racheestrahl des Höchsten, zwar zögernd und verwirrt, aber sie leistet doch den Eid. Hagen glaubt ihr immer noch nicht. Da mahnt Brunhild ihn daran, daß er von Siegfried besiegt worden sei. Nun entbrennt seine Wuth, und zwischen ihm, Ortwin und Gernot wird das eidliche Gelöbniß getauscht, Siegfried als Feind zu hassen und ihn zu tödten. Gunther ist von vorne herein gegen den Mord; ihn trifft keine Mitschuld.

Zweimal stürmt Hagen in Siegfrieds Kammer, um ihn zu erschlagen. Das erste Mal schleudert er sein Schwert auf Siegfrieds Nacken, so daß Siegmund und Kriemhild zurücksinken. Siegfried „staunt und fragt, warum er ihm mit solchem Ungestüm nahe?“ Da erfinnt er rasch eine Ausflucht und sagt, „ein neuer Krieg bedrohe Gunthers Reich“. Das zweite Mal wird er von Siegfrieds Mannen überrascht; er sagt, er habe Siegfried schützen wollen. Bald darauf erfolgt die Jagd unter fürchterlichen Naturerscheinungen, und wir erfahren, Siegfried sei ermordet worden.

(III Act): Auf einem Schilde trägt man Siegfried herzu; er ist aber noch nicht todt; er erhebt sich; Hagen weicht verwirrt

zurück; Kriemhild und Siegmund treten an den Sterbenden heran; erst schaut dieser umher und spricht dann:

Wo sind die Freunde? wo bist du, mein Hagen?
(Hagen schaudert zusammen und drückt sich den Helm fester ins Gesicht.)
Ihr seid's? seid mir willkommen, meine Theuren!
ihr weint! — o, verstummet! — — ach — ich — Freunde —
unschuldig — bin ich — — Hagen — o — dich — liebte — —
der Schwur — — ich brach ihn nicht! o — theurer Freund!
lebet wohl! (er blickt im Kreise umher — der Himmel wird heller.)
Ihr Freunde — lebet wohl! — — — schaut — welche Flammen
fliehn um mich her! — — der Himmel Diener sind's!
tragt mich, ihr Seraph, zu der Höh empor! — — —
welch Feierklang! — Jehova ist erhaben — —
ist heilig — heilig — o, welch Götterchor!
Ja, er ist heilig — — liebt der Unschuld Gaben!
Gott — Zebaoth ist heilig, heilig, heilig!
du Ewiger bist heilig — — heilig — — — hei—lig!
(er gleitet sanft nieder, neigt sein Haupt, sinkt zuerst auf die Kniee und dann rücklings zur Erde; die Sonne strahlt plötzlich hervor; Alle sinken nieder.)

Im vierten Act hat der Dichter all seine Kunst aufgewendet. Wir wollen es uns nicht versagen, die Handlung gedrängt wiederzugeben.

Zu einer Seitenthüre der Kirche stürzt Hagen wild herein; „hierher peitschte mich die Hölle!" Nach fürchterlichen Selbstanklagen (in einem nach Schiller's Glocke angelegten Monologe) und drohendem Keulenschwingen stürzt er auf das Gitter, welches den Hochaltar und Siegfried's Leiche umschließt. „Er schlägt mit der Keule auf das Eisen, rüttelt, stößt schließlich mit dem Kopfe dawieder, bald an dieser, bald an jener Seite." Endlich reißt er die Flügelthüren auseinander. Mit dem Schwerte schlägt er Alles nieder, reißt den Flor ab: da steht er vor der lächelnden Leiche. Das bringt ihn vollends zur Raserei;

Horch, in der Hölle Gluthen klagt es tobend!
es rollt heran und schleudert Qualenpfeile
von seinem Kreise — ha, wie schlagen sie!

Unglücklicher! Unglücklicher! — — Erbarmen!
Held, hebe dich empor und lebe wieder!
Fr — eund — — Sieg — fried — ach — ich zittre, zittre stärker!

Jetzt naht Brunhild mit einem Dolche; sie glaubt, Siegfried lebe noch; darum will sie ihn tödten und später auch den „schwachen Hagen“ ermorden.

Hagen bemerkt sie, da wirft sie den Dolch weg. Das Weitere spottet jeder Beschreibung. Hagen schleudert sie zu Boden; da schwört Brunhild, Siegfried sei unschuldig gewesen! „Rache — foltre dich!“ Nun erwartet man, Hagen würde sie tödten; nein: er reißt sie am Arme empor, führt sie zur Leiche und spricht:

Steh' auf! schau ihn und schwör' es noch einmal.

Da reißt Brunhild ihm das Schwert aus der Hand und haut auf die Leiche. Hagen reißt sie zurück, entwindet ihr das Schwert und führt sie nun zum Tode:

Wir gehn zu jener Halle! in die Gruft
will ich dich stürzen, mit dem Marmorstein
dein Haupt zersprengen . . .

Es folgt ein häßlicher Kampf:

H.: Der Marmorstein zerquetsche deine Glieder!
B.: ach Gnade! tödte mich mit deinem Schwerte!
gib mir das Schwert — damit ich —
H.: ha! quetsche sie und dränge sie zur Hölle!
B.: ach — — a—ch! — —
(nach einer Pause.)
H.: so ende du, verstocktes Laster!

Da stürzt Kriemhilde herein, begleitet von ihrer unvermeidlichen griechischen Hofmeisterin, und singt:

Hallelujah! Hallelujah dem Herrn! (sie verbeugt sich) hallelujah!
heilig, heilig, heilig ist unser Gott (verbeugt sich wieder) heilig, heilig!
hallelujah, dem Herrn! Gott, Jehovah! Gott Jehovah!
(sie kniet nieder, steht aber sogleich wieder auf, geht fort nach dem Altar, beugt ihr Antlitz zur Erde und geht singend um den Altar).

Offenbar ist sie wahnsinnig. Nun singt die Hofmeisterin; dann singt Kriemhilde wieder ähnliche Loblieder; so geht das lange fort; endlich sinkt sie vor Hagen nieder und küßt ihn. Hagen

wird nun weich, ringt die Hände, kniet mehrere Mal nieder und weint:

warum durchschoß ich mit dem Schwert sein Leben? — —
Die erste Thräne — nie hab ich geweint,
ach, du mein Siegfried! du mein Freund, mein Freund!

Nun wird Siegmund auf einer Sänfte von vier Rittern hereingetragen. Er klagt in kurzen Versen; dann kommt ein großer Trauerzug . . . Alle beten . . . es erfolgt eine lange, dumpfe Stille. Dann erhebt sich ein langer Wechselgesang zwischen Jungfrauenchören; es sind aber nur inhaltlose Worte, die sie singen, z. B.: „der Tod hat ihn entführt! — der Tod hat ihn entführt! mit schnellen Schwingen! o Tod! die Unschuld, ach die Unschuld! das Unglück, ach, das Unglück! Menschen, ach, Menschen! Edle! ach! ach, der Gerechte! ach, der Gerechte! vom Tod entrissen, der Erd' entrissen! ach, der Gerechte! der Gerechte! der Gerechte!"

So geht das weiter; nun klagt auch Siegmund: „ach! — ach! mein Sohn — ach! — Sohn! — mein Gott — ich — ach! mein Vater, ach, mein Herr und Richter! es ist vollendet! — — ach, ich — — Gott mein Vater! in deine Hände — — Gott! — mein Sohn! — ach! — mein Sohn! — ach! — — — wo bist du? Si—eg—fri—ed!"

Er ist am sterben; da stürzt Hagen hervor und rennt wie wahnsinnig nach dem Altar:

Sie kommen, hört, sie kommen! sie sind da!
wie donnern ihre Stimmen! rettet, rettet!

(Er stürzt auf den Altar; Alle weichen erschrocken zurück; er kniet nieder vor dem Altare und umfaßt ihn):

Gott, Gnade! nein, zum Tode! Gnade! nein!
Unschuldig bin ich! schuldig! — Gnade! Tod!
hier bin ich! fesselt mich! was seh ich! ha!
Verräther, Mörder, seid ihr hier versammelt?
erst sterbet ihr, dann ich!
(Er zieht sein Schwert und haut um sich.)
Pfui! ihr Verräther!

So geht die Raserei noch eine Zeit lang weiter; endlich flieht er aus der Kirche laut rufend: O, — Sieg—fried!

Nun verlassen auch die Uebrigen den Ort.

Der fünfte Act läßt sich vollends gar nicht beschreiben. Er enthält mit Verläugnung aller Zeitangaben die sämmtlichen Vorgänge an Etzel's Hofe, also „Chriemhildens Rache" im eigentlichen Sinne; aber es ist nicht möglich, den Gedankensprüngen des Dichters zu folgen. Kriemhild ist nun gänzlich wahnsinnig. Wie sie früher stets von ihrer griechischen Hofmeisterin begleitet war, so trägt sie jetzt im Arme immer eine Urne (diese Urne spielt schon bei Müller eine große Rolle), welche Siegfried's Asche enthält; dabei singt und betet sie stets. Hagen wird immer fürchterlicher von der Hölle erfaßt (neunte Scene):

Wie der Sturm braust! Donner trägt er, Rache rufend hernieder!
Horch, er ruft mir laut den Schwur vor, den mein Mund ihm geschworen!
Horch, er rollt, droht, schreckt, ergreift, stürzt rasch zur Stirn der Verbrecher! (?)
Rollender, drohender, schreckender, greifender, stürzender Donner!
(Er fällt gegen eine Säule.)

Rüdiger's Schwur, den er Kriemhilden leistete, ist zwar nicht erwähnt, dennoch muß er den Kampf gegen seine Freunde bestehen; aber zwei Mal betheuert er seine Unschuld:

„Ich schwöre beim heiligen Gott, der ganz mein Wesen erforscht hat,
daß unschuldig ich handle und sterbe! o Gnade-mir, Gnade!"

Am Schlusse bleibt Gunther unverwundet; Hagen wird dagegen von Kriemhild tödtlich verwundet. Darauf zerreißt er seine Fesseln, streckt dann die Hände empor und sagt: „das Schicksal ist gerecht." Kriemhilde „(sinkt nach einer kleinen Pause, worin sie auf Hagen geblickt hat, mit der Urne in dessen Arme): O, seid versöhnlich! Rüdiger und die Uebrigen (strecken betend die Hände empor und sinken dann zurück): — — Versöhnlich." Der Donner verhallt nach und nach und eine sanfte Trauermusik wird gehört.

Nur wenige Worte werden hinreichen, das Gesammturtheil abzurunden. Die Tragödie gehört unstreitig zu den extremsten Erscheinungen der entarteten Romantik. Da die ganze Dichtung nur auf einen sinnlichen Effect hinstrebt, tritt alles Andere hinter diese Tendenz zurück. Die Fabel ist ganz und gar nicht verstanden; aber wir finden auch nicht einmal, daß der Dichter die tragischen Momente begriffen hätte; nichts von Hagen's Treue gegen seinen

Herrn; nichts von Siegfried's früherer Bekanntschaft mit Brunhild; nichts von Rüdigers verhängnißvollem Schwur. Noch weniger kann von einer Charakterisirung der einzelnen Personen die Rede sein. Hagen ist der Spielball seines siedenden Bluts und seiner rasenden Leidenschaft. Bald wird er weich wie ein Kind, weint bei jeder Gelegenheit, stürzt oft zu Boden vor innerer Erregung, betet zum Herzbrechen; dann braust er wieder in sinnloser Aufregung einher, rennt mit dem Kopfe wider das Eisengitter, haut mit seinem Schwerte auf den Thron los; der Umschlag erfolgt stets ohne Grund. Kriemhilde ist noch weniger ein Charakter; anfangs ist sie die weiche, anschmiegende Braut und Gemahlin; von Siegfried's Tode ab ist sie verrückt. Brunhild ist unerklärt, denn das Motiv der Eifersucht auf Kriemhild liegt nur in der Rivalität in äußerem Ansehen, nicht im Besitze Siegfried's. Die übrigen Personen treten zurück.

Dagegen überwuchert eine üppige leere Declamation, durchflochten mit einer sinnlosen Lyrik; und beides wird überholt von einer in widerlicher Weise sich vordrängenden süßlichen Frömmigkeit.

Zehn Jahre später sehen wir wieder einen Dichter das Wagniß unternehmen, die ganze Nibelungensage in ein einziges Drama, dieses Mal von mäßigem Umfange, zusammenzufassen. Der Dichter ist sogar ein Mann, der zu seiner Zeit einen Namen von Bedeutung führte, Ernst Raupach.[1])

Wenn man auch anerkennt, daß seine Sprache klarer ist, daß gesuchte Effecte seltener bei ihm sind, daß seine Composition einfacher ist, vielleicht zu einfach, da er gerade die schwierigsten Momente hinter die Scene verlegt, so kann man doch nichts weniger zugestehen, als das, daß seine Dichtung einen wohlthuenden Eindruck hinterlasse.

---

[1]) Der Nibelungen-Hort von Dr. Ernst Raupach. Hamburg 1834.

Sie läßt unbefriedigt, weil der Stoff, um das Maß eines gewöhnlichen Drama's nicht zu überschreiten, gewaltsam zurechtgeschnitten ist. Nicht nur, daß manche der schönsten Scenen ganz ausgelassen ist (Ute und Kriemhild; Siegfried's erste Begegnung mit Kriemhild; Kriemhild's Trauer ꝛc.), daß eine Reihe von Personen entweder ganz ausgelassen oder ganz flüchtig und falsch gezeichnet sind (besonders Rüdiger), — am stärksten ist, daß der ganze zweite Theil des Nibelungenliedes durch einen einzigen Act, den V., ersetzt wird. Gunther hat nämlich die Hand Kriemhild's ohne deren Wissen Etzel zugesagt, um dessen Freundschaft damit zu erkaufen. Erst als Alles abgeschlossen ist, erfährt Kriemhild was ihrer wartet. Siegfried hat ihr aber das heilige Versprechen abgenommen, sich nicht wieder zu vermählen, und sie hat mit feierlichem Eide das gelobt. Sie fleht ihren Bruder an, ihr diesen Treubruch zu ersparen; sogar erniedrigt sie sich, Brunhild um ihre Fürsprache anzugehen; hart und höhnisch wird sie abgewiesen. Da durchzuckt sie der Rachegedanke. Bei ihrer ersten Begegnung mit Etzel gewinnt sie dessen Wort, die Rache zu vollführen; eher würde sie sein Weib nicht werden (also auch Raupach kann es nicht über das Herz bringen, Kriemhild als Etzel's wirkliche Gemahlin erscheinen zu lassen). Etzel hat sein Lager am Rhein aufgeschlagen. Zum Hochzeitsfeste ladet er die Burgunden sammt Brunhild und deren Söhnchen zu sich in's Lager. Als das Mahl zu Ende ist, und die Gäste in ihre Zelte sich zurückgezogen haben, werden die Hunnen-Fürsten mit Dietrich und Rüdiger aufgeboten. Zwar wird Etzel an das Gastrecht gemahnt; aber sophistisch weiß er die Möglichkeit einer Verletzung dieses göttlichen Gebotes abzulehnen; sogar Rüdiger vermag nicht die Handlungsweise des Königs ungerecht zu finden. So werden die Burgunden überfallen und sämmtlich erschlagen; Brunhild gelingt es zu entkommen; sie springt mit ihrem Kinde in den Rhein. Nun kehrt Etzel zu Kriemhild zurück mit der frohen Nachricht der vollführten Rache; zum Danke stößt sie ihm den Dolch in die Brust. Dafür wird

sie von den anwesenden Hunnen niedergehauen. Rüdiger und Dietrich schließen diese Schauerscene mit matten Reflexionen.

Im Einzelnen ist die Dichtung noch unzulänglicher. Zwar ist der Beirath des Christenthums so ziemlich ganz überwunden; wenn man davon absehen will, daß z. B. Gunther seiner Gemahlin den fleißigen Besuch der Messe als Mittel gegen den Hochmuth empfiehlt. Dafür ist der Ton aber durchaus in das Bürgerliche, Alltägliche, um nicht zu sagen in's Gemeine herabgezogen. Das Gezänk der beiden Frauen hat nichts Königliches mehr, sondern verfällt stark ins Keifen. Brunhild vergleicht ihre Gegnerin mit einem Prachtroß; dafür zieht Kriemhild den Gürtel aus dem Busen und schmäht auf das empfindlichste Brunhilds weibliche Ehre. In diesem Tone verkehren die Schwägerinnen aber stets. Die Männer sind dieser Weiber im Ganzen würdig. Besonders leuchtet Siegfried durch einzelne starke Seiten hervor. Als er Kriemhild befreit hat (das Vorspiel enthält den Drachenkampf) und die Brüder ihn mit Dankesworten überschütten, antwortet er:

Nun, laßt es gut sein, liebe Herrn. Es war
kein groß Verdienst; denn Arbeit suchend zieh ich
von Land zu Land; zu Haus ist alles still,
und jungem Blut wird Zeit und Weile lang.
So kam ich hier vorbei, fand Ries' und Drache,
und weil ich grad sie fand, erschlug ich sie.
Doch wenn du, König, deines Dankes Wahrheit
mir zeigen willst, so gib mir deine Schwester,
weil ich vom Drachen sie befreit, zum Weib.

Das ist doch recht burschikos. Seine Reden sind aber auch nicht immer fein, bisweilen sogar recht cynisch. Widerlich sogar ist die Scene, in welcher Kriemhild nach dem Herkommen des Gürtels fragt, den sie in ihres Gemahls Schrank gefunden hat. Er weicht aus: der Gürtel habe zum Nibelungenhort gehört. Sie geht ihm aber schärfer zu Leibe: da entschuldigt er sich: „sieh! wenn man so auf Abenteuer geht, trifft man mit mancher hübschen Maid zusammen, und wenn man weiter geht, so nimmt man wohl ein Angedenken mit.“ Da nimmt Kriemhild ihre Zuflucht zu

Thränen; nun ist er besiegt und beruhigt sie: „Pfui, Kriemhild, weine nicht! wenn dich die Leute verweinten Auges sähn, was dächten sie?“ und nun bekennt er Alles. Als sie aber später mit dem anvertrauten Geheimnisse so verderblichen Mißbrauch getrieben hat und sie seinen Zorn erwachen sieht, da will sie, echt weiblich, die Schuld ihm zuschieben:

Was brachtest du . . dies Heidenweib in unser christlich Haus?
S.: du sollst daheim es hören. Komm nur mit!
K.: du willst mich schlagen.
S.: Ja, ich will dich lehren
die weißen Zähne hübsch zusammenhalten,
wenn deine Zunge böse Lust befällt.
K.: Ach, Lieber, weh' willst du dem Leibe thun,
der dir so lieb gewesen? thu es nicht!
(seine Hand küssend:)
Vergieb mir heut! es soll nicht mehr geschehen.
S.: Komm mit nach Haus!
K.: Ja nach Hause komm!
du hast dein Büblein heut noch nicht gesehen,
und heut ist's gar besonders hold und fromm.
O! wenn es lächelt, glaub ich dich zu schauen.
S.: Sein Lächeln ist wie Deines fein und mild!
K.: Die Augen hat's von dir, die nächtlich blauen,
S.: Doch ist es sonst der Mutter Ebenbild;
auch zeigt's schon deine freundlichen Gebärden.
K.: Und stark und hold wird's gleich dem Vater werden.

Sie umarmt ihn und — der Löwe ist gebändigt; man traut seinen Augen nicht.[1])

---

[1]) Heine VI. 250: „Alle möglichen Stoffe hat er (Raupach) schon unter den Sattel seines Pegasus geschoben und mürbe geritten. Kein Held ist sicher vor solchem tragischen Schicksal. Sogar den Siegfried, den Drachentödter hat er unterbekommen. Die Muse der deutschen Geschichte ist in Verzweiflung. Einer Niobe gleich betrachtet sie mit bleichen Wangen die edlen Kinder, die Raupach-Apollo so entsetzlich bearbeitet hat.“

Das Urtheil Goedeke's (a. a. O. III. 543) ist im Ganzen durchaus treffend; an der durchweg falschen Auffassung der Motive ist Raupach gescheitert.

Nichtsdestoweniger ist das Drama das erste unter seines Gleichen gewesen, das zur Aufführung kam und eine Zeit lang auf der Bühne sich gehalten hat. Mag es auch diesen Erfolg zum Theil seinem bühnengerechten Zuschnitt verdanken, gewiß dürfen wir in diesem Umstande aber auch ein Zeichen der Zeit erblicken, welche dem Stoffe ein Interesse entgegengetragen hat.

Die letzte dramatische Dichtung in dieser Reihe und zugleich die umfangreichste und weitaus gefeiertste von allen Bearbeitungen der Nibelungen ist das Trauerspiel von Friedrich Hebbel.[1]) Nach siebenjähriger Arbeit hatte der Dichter kurz vor seinem Tode die Genugthuung, seine Leistung mit dem Schillerpreise von 1000 Thalern gekrönt zu sehen. Die erste Aufführung zu Berlin (December 1862) vermochte zwar weder die Kritik, noch die öffentliche Meinung zu einer anderen, als zu einer reservirten Anerkennung zu erwärmen, trotz der besten Besetzung der Hauptrollen (Hendrichs; Frau Jachmann); doch machte die Tragödie (besonders der II. Theil) die Runde auf den größeren Bühnen; nach einigen Jahren verschwand sie aber wieder. Das Kunsturtheil hat sich seitdem in sehr verschiedener Weise über den Werthe der Dramatisirung ausgesprochen. Wir stellen an die Dichtung die Frage: wie ist der Dichter seinem Stoffe gerecht geworden?

In einem gereimten Vorworte versichert uns der Dichter, schon in früher Jugend von der Größe des Epos ergriffen worden zu sein. Seitdem blieben die hohen Gestalten ihm unvergessen und der stille Wunsch erwachte, dieselben zu neuem Leben durch die Dichtung zu erwecken. Zur That reifte diese Absicht, als seine Frau Christine Henriette, geb. Engehausen (welcher die Tra=

---

[1]) Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abtheilungen von Friedrich Hebbel. 3. Auflage. Hamburg 1874.

gödie auch gewidmet ist) als Kriemhild in Raupachs Tragödie ihn zu voller Bewunderung hingerissen hatte. Die Treue, mit welcher er das alte Epos studirte, scheint aber von seiner Productions-Begeisterung bald überholt worden zu sein, so daß seine neuen Gestalten bald sehr von den Originalen sich entfernten, sonst hätte er z. B. den Fährmann Elses nicht mit dessen Bruder Gelfrât verwechselt, auch nicht Ortlieb in Otnît umgewandelt, noch für Rüdigers Tochter den leicht mißverständlichen Namen Gudrun gewählt (wenn er deren Namen aus der Klage, Götelind, nicht annehmen wollte oder konnte). Der Verdacht wird zur Gewißheit, wenn man die Charaktere seiner Dichtung mit denen des alten Epos vergleicht. Doch, eine gedrängte Exposition der Handlung mag selbst reden.

I. Der gehörnte Siegfried. Am Osterfeste wird zu Worms eine angesagte Jagd abbestellt. Hierüber spricht Hagen seinen Unmuth in rüder Weise aus; er spottet des Heiligen und bramarbasirt in cynischer Weise über die Weiber. Volker entwirft ihm dagegen das Bild der unbesiegten Brunhild, und durch diese Schilderung wird Gunther so ergriffen, daß er beschließt, um die Unbesiegbare zu freien. Indem tritt Siegfried auf und fordert den König zum Kampfe heraus; Herrschaft gegen Herrschaft sei der Einsatz der Streiter. Mit der Forderung ist es aber so schlimm nicht gemeint, er läßt sich schließlich auch auf eine Kraftprobe ein, welche durch das Werfen eines gewaltigen Steines auf dem Hofe seine Ueberlegenheit glänzend beweisen soll. Den Verlauf des Wettstreites und sein Ende erfahren wir aus der begeisterten Unterhaltung Utes und Kriemhilds, welche selbst ungesehen hinter einem Fenster Alles verfolgen. Nur einen Moment hatte Sigfried den Kopf Kriemhilds erblickt, aber das war entscheidend. In äußerst schlauer Weise bringt nun Siegfried seine Absichten auf Kriemhild an. Gunther greift gleich zu, aber er stellt die Bedingung, daß Brunhild vorher als Königin in Worms eingezogen sein müsse. Nach einigem Zögern, aber ohne ein inneres Widerstreben sagt Siegfried seine Mitwirkung zu, gibt

auch die Mittel an, mit welchen er Brunhild täuschen und für Gunther streiten will; ausdrücklich nennt er die „Nebelkappe." Das bedarf einer Erklärung. Nun berichtet er in einer langen, von Ruhmredigkeit nicht ganz freien Erzählung, daß er an einem Tage die Nibelungen, den Drachen und Alberich schlug, und den Balmung, den Hort, die Nebelkappe, seine Hornhaut, sogar die Kenntniß der Vogelsprache gewann. (Paßt das zu dem bescheidenen Siegfried des Epos, der nach den größten Diensten es noch nicht wagte, seine Augen zu der geliebten Kriemhild zu erheben, und bei der ersten Begegnung keine Worte fand, ihr auch nur seinen Gruß auszusprechen?) Auf seinen Fahrten führt eine Dohle ihn an einen Flammensee, der ihn von einer Burg trennt. Aufgefordert durch den Zuruf der Dohle, schwingt er den Balmung drei Mal um sein Haupt; da erlischt der See und in der Burg wird es lebendig. Brunhild erscheint in ihrer vollen Schönheit auf der Zinne: aber die Nebelkappe deckt ihn; ungesehen und ungerührt geht er wieder zurück.

II. Siegfrieds Tod. Während die Recken auf der Fahrt nach Isenland (später ausdrücklich Island genannt) begriffen sind, erfährt Brunhild aus Friggas Munde, daß merkwürdige Ereignisse aus Brunhilds frühester Jugend schon Schlimmes in der Zukunft ahnen ließen, und das Erlöschen des Flammensees die drohenden Vorzeichen der kommenden Gefahren nun verstärkt habe. Aber Brunhild fürchtet nichts. Indem kommen die Recken an. Sie fordern die Kampfesprobe gleich bestehen zu dürfen; das geschieht, aber den Verlauf des Kampfes und Brunhilds Niederlage erfahren wir erst später. Das frühere Verlöbniß Siegfrieds mit Brunhild ist also ausgeschieden, sogar die persönliche Bekanntschaft; was geht damit nicht Alles verloren?

Nach allerlei Vorbereitungen zu Worms und nach Siegfrieds Botschaft von der baldigen Ankunft des königlichen Brautpaares, erscheint das Schiff. Angesichts der Burg will Gunther seiner Braut einen Kuß rauben; erst sträubt sie sich ein wenig;

doch als sie merkte, daß ein Daumendruck
genügte, um den Freier fortzuschnellen,
da ward sie toll, und als er noch nicht wich,
ergriff sie ihn und hielt ihn, uns und ihm
zur ewigen Schmach, mit vorgestrecktem Arm
weit in den Rhein hinaus.

So berichtet Hagen. Brunhild bittet später Gunther um Verzeihung:

vergieb mir! Großmuth war's
was ich für Ohnmacht hielt, du wolltest mich
nur nicht beschämen, als ich auf dem Schiff
so unhold trotzte!

Nun mahnt aber auch Siegfried den König an sein gegebenes Versprechen, und auf dessen Zusage bringt Siegfried seine Werbung unmittelbar bei Kriemhild an:

Ich kann
nicht reden, wie ich möchte, wenn ich dir
ins Antlitz sehe, und von meinem Stottern
hast du vorhin wohl schon genug gehabt,
drum frag ich dich, wie jeder Jäger fragt,
nur daß ich nicht dabei vom Hut die Federn
herunter blase: Jungfrau, willst du mich?
Doch, daß dich nicht die Einfalt selbst besteche,
und du nicht völlig unberathen sei'st,
so laß dir noch vor Ja und Nein vermelden,
wie meine Mutter mich zu schelten pflegt.
Sie sagt, ich sei zwar stark genug, die Welt
mir zu erobern, aber viel zu dumm,
den kleinsten Maulwurfshügel zu behaupten,
und wenn ich nicht die Augen selbst verlöre,
so lägs allein an der Unmöglichkeit.
Auch magst du ihr das Eine völlig glauben,
das Andre aber werd' ich widerlegen,
denn wenn ich dich nur erst erobert habe,
so soll man seh'n wie ich behaupten kann!
Nun denn, noch einmal: Kriemhild, willst du mich?

Diese fröhliche Weise, um eine Braut zu werben, scheint sogar die ernste würdige Königin Ute heiter gestimmt zu haben, denn Kriemhild antwortet:

Du lächelst, Mutter! o, ich habe nicht
vergessen was ich träumte, und der Schauder
ist nicht entflohn, er warnt mich mehr, als je,
doch eben darum sag' ich muthig: Ja!

Dem Abschlusse des Verlöbnisses tritt nur noch Brunhild hindernd entgegen; sie nennt Siegfried einen Vasallen und Dienstmann (wiewohl er früher nur als Führer aufgetreten war) und hält ihn darum nicht für würdig, Kriemhilds Gemahl zu werden. Um sich aber als König zu beweisen, schenkt Siegfried seiner Braut gleich den ganzen Nibelungenhort. Nun folgt das Festmahl. Noch ist dasselbe nicht ganz vorüber, da zieht Hagen Siegfried auf die Seite und folgert aus der düsteren Miene Brunhilds die Nothwendigkeit, daß dieselbe abermals „gebändigt" werden müsse und zwar wiederum von Siegfried; sogar die genauen Verhaltungsmaßregeln gibt er an. Siegfried wird zwar etwas bedenklich, aber Gunthers dringendes Bitten besiegt seinen Widerstand. — Am anderen Morgen (von dem nächtlichen Kampfe hat der Dichter abgesehen) tritt Kriemhild zu ihrem Gemahl, geschmückt mit einem glänzenden Gürtel. Sie hat denselben „zerknüllt" unter dem Tische gefunden und ihn für ein Geschenk ihres Gatten gehalten; nun will sie ihm dafür danken. Er nimmt jedoch den Dank nicht an, denn er kennt den Gürtel nicht. Da dringt Kriemhild heftiger in ihn, und nun erinnert er sich, daß Brunhild ihm die Hand mit einer Borte hat binden wollen, er hat aber das Band genommen und in seinen Busen geschoben; später muß ihm unbemerkt dasselbe entfallen und unter den Tisch gekommen sein. So kommt Kriemhild hinter das Geheimniß. Man weiß in der That nicht, was wohl sonderbarer ist: die Voraussetzung, daß Siegfried einen kostbaren, mit edlen Steinen besetzten Gürtel als Geschenk für seine Frau „zerknüllt" unter den Tisch wirft, oder die Möglichkeit, daß er den Gürtel aus seinem Busen, ohne ihn weiter zu bemerken, zufällig verliert. Wie ganz anders ist das unbedingte Vertrauen zwischen den jungen Ehegatten, das zwar rührend, aber doch freventlich ist, wie die That selbst. Wenn das Epos irgendwo

einen Ansatz zu tragischer Schuld hat, so ist das hier der Fall. Noch weiß Brunhild nichts von dem Vorgefallenen, aber sie ist schon von tödtlichem Haß gegen Siegfried erfüllt (III, 4.). Gunther möchte sie versöhnlich stimmen; sie sieht zwar die Grundlosigkeit ihrer Leidenschaft ein, aber sofort entbrennt dieselbe auf's Neue; und warum?

Ich habe ihn vor Dir
begrüßt! das räche! fordre — tödte ihn!

Wir fragen vergebens: wo geschah das? und wenn es wirklich geschehen ist, welche Schuld trifft denn ihn dabei? — Es bedarf nun kaum noch des Streites auf dem Kirchgange, noch dessen, daß sie von Kriemhild ein Kebsweib gescholten wird, noch dessen, daß sie erfährt, Siegfried habe sie verschmäht als der Flammensee erlosch und ihre spätere zweimalige Niederlage habe sie durch ihn erlitten. Hagen tritt auf ihre Seite und nun wird Siegfrieds Tod beschlossen. Die Jagd wird vorbereitet und Hagen entlockt Kriemhild das Geheimniß von Siegfrieds Verwundbarkeit (wiewohl Siegfried im Vorspiel dies schon selbst verrathen hat). Hier erfahren wir aus Hagens Munde den Grund von Brunhilds Haß gegen Siegfried (IV, 9):

Sie liegt in seinem Bann, und dieser Haß
hat seinen Grund in Liebe! .. Ein Zauber ist's,
durch den sich ihr Geschlecht erhalten will,
und der die letzte Riesin ohne Lust,
wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt!

Das geht doch über das Maß des Erträglichen hinaus! ist das noch poetisch? Dieser rohe Trieb Brunhilds soll uns einen Ersatz bieten für ihre rasende Eifersucht? Dieses niedere, rein materialistische Motiv wird nur noch überboten von den gemeinen Ränken Hagens; er weiß Siegfrieds Blut durch die falsche Nachricht von der Treulosigkeit der Sachsen so sehr ins Kochen zu bringen, daß dieser sagt:

Freund! ich bin so voll Wuth und Groll,
daß ich mit einem Jeden zanken möchte,
drum muß ich Blut sehen.

Und Hagen antwortet:

Mußt du? nun ich auch!

Der V. Act enthält die Schilderung der Jagd und Siegfrieds Tod. Vom Speere zum Tod getroffen, taumelt er auf:

Ich tropfe weg
wie eine Kerze, die in's Laufen kam...
mein treuer Schild, ich werf' den Hund mit dir!
Du kannst
mich gleich bespei'n, wie einen Haufen Staub,
da lieg ich schon. —
Man wird euch immer mit verfluchen, wenn man flucht,
und sprechen: Kröten, Vipern und Burgunden!
nein, Ihr voran: Burgunden, Vipern, Kröten....

Ist das noch das ergreifende versöhnliche Bild des Verscheidenden, der keinen persönlichen Haß mehr kennt, und dessen einzige und letzte Sorge nur der Gedanke an sein geliebtes Weib ist?

Hagens Rohheit erreicht hier den Gipfel:

„Noch nicht still?
Kein Wort mit ihm, was er auch sagen mag! ...
Ha! wenn der Schwätzer doch
die lose Zunge, die noch immer plappert,
zermalmte mit den Zähnen, zwischen denen
sie ungestraft so lange sündigte!"

Doch es ist genug; die Scene ist häßlich. Die Leiche wird nach Worms gebracht und in den Dom gestellt. Kriemhild tritt zu Häupten des Sarges und erhebt die Klage wegen Mordes ihres Gemahls. Alle Sippen sind bereit, die Unschuld Hagens zu beschwören, er erläßt ihnen aber den Eid. Frech tritt er an den Todten heran, da fangen dessen Wunden an zu bluten. Nun läugnet er auch die That nicht mehr, aber höhnend antwortet er auf Kriemhilds fürchterliche Worte; kurzweg nimmt er den Balmung aus dem Sarge und umgürtet sich mit demselben. Wie Kriemhild aufschreit, mahnt der Kaplan sie zur Vergebung und Ute warnt:

Halt ein! du wirst dein ganzes Haus verderben!

III. Theil: Kriemhilds Rache. Weder gestattet es der Raum, noch liegt eine innere Nöthigung vor, diese Abtheilung bis in die Einzelheiten zu verfolgen. Sie umfaßt zwar den II. Theil des Epos, aber die einzelnen Züge sind völlig verwischt und die Motivirung durchaus umgestaltet. Ganz besonders hat der Aufenthalt der Burgunden (die hier zuerst Nibelungen genannt werden) zu Bechlaren solche Aenderungen erfahren. Mit besonderer Vorliebe verweilt der Dichter bei dem Verlöbnisse Giselhers mit Gudrun; dasselbe ist ebenso heiter ausgestattet, wie das Verlöbniß Siegfrieds; besonders erfreut gibt Rüdiger seine Zustimmung (II, 9):

Braucht es meiner noch?
Muß ich die Rolle jenes Narren spielen
dem eine Krone auf den Scheitel fiel,
und der gen Himmel rief: ich nehm sie an?
Es sei und also sag ich Ja!

Die vorauseilenden Boten Werbel und Swemmel melden die Ankunft der Könige. Kriemhild fragt sie aus über Alles, auch über Brunhild; da berichten sie Schauerliches: Sie sei in Siegfrieds Grab gezogen und wohne dort; im Auge habe sie Thränen, und mit den Nägeln zerkratze sie bald das Holz, bald ihr Angesicht. Der König habe Befehl gegeben, sie dort einzumauern. Frigga habe es aber verhindert und habe sich als Wächterin in die Thüre gesetzt. Kriemhild droht: „Dich treib ich wieder aus!" Die Könige sind von Dietrich gewarnt, aber sie haben nicht darauf geachtet; ihr Empfang zeigt Hagen und Volker, daß sie rettungslos verloren sind. Denn bei Otnits Geburt hat Etzel seiner Gemahlin das Gelöbniß gegeben, ihr zu gewähren, was sie fordern würde, und diese Verheißung hat er eben erneuert. Schon gleich bei der ersten Begegnung mahnt Kriemhild auch Rüdiger an seinen Eid (III, 8); diese Mahnung wird wiederholt (IV, 13) bevor noch die Zeit zum Handeln gekommen ist, aber Rüdiger ist über die Tragweite seines Schwures noch nicht klar; mit Entsetzen erkennt er die Größe der Zumuthung erst bei der dritten Mahnung (V, 9). Werbel, Swemmel, Eckewart, Alle sind in dem Complott (III, 9);

aber die Könige wollen noch nichts merken. Da beginnen die Feindseligkeiten, und nun steigert sich die Leidenschaft bis zum Ende. Gunther hat seit Siegfrieds Tod kein mildes Wort zu Hagen geredet (woher stammt das?), er flucht ihm, aber er steht für ihn (IV, 6). Sein Bild tritt indessen sehr zurück; das liegt auch im Verlaufe der letzten Scenen begründet, denn im Vordergrund stehen fast ausschließlich Etzel, Kriemhild, Rüdiger und Dietrich; die Kämpfe geschehen sämmtlich hinter der Scene. An einer Stelle wenigstens hofft der Leser einem milden Sonnenstrahl in dem blutigen Chaos zu begegnen: bei dem letzten Gange Rüdigers. Als die Burgunden ihn kommen sehen, hoffen sie Hülfe von ihm erwarten zu dürfen; Hagen allein zweifelt. Wie sie Rüdiger aber begrüßen wollen, ruft er nach Musik, um die Worte nicht zu hören; die Seinen schlagen an die Panzer und rasseln mit den Speeren; rasch wechselt er mit Hagen den Schild und dringt in den Saal. Hildebrant stellt sich dahin, wo er in den Saal blicken kann und berichtet den blutigen Verlauf bis zu Rüdigers Tod von Hagens Hand.

Die wenigen angeführten Stellen mögen eine Ahnung davon geben, bis zu welchem Maße die Charactere der hervorragenden Personen verzerrt sind. Wenige Scenen ausgenommen, fehlt es ihnen sämmtlich an Würde in der Haltung und Sprache, wie an Wärme der Empfindung; die vielfach gebrauchten Bilder sind in der Mehrzahl unedel, nicht selten bedenklich und bisweilen sogar entschieden anstößig. Wir tragen kein Bedenken zu erklären, daß die Hebbel'sche Dichtung, wenigstens in der Auffassung und Behandlung des Stoffes sogar hinter manchen der früheren Nibelungendramen weit zurückstehe.

C. Kriemhild-Dramen.

Wir treten in eine andere Umgebung ein, denn fortan tragen die Titel den Namen einer Hauptfigur des Nibelungenliedes. Damit wechselt nicht sowohl die Behandlung des Stoffes als vielmehr

der Grundgedanke, unter welchem der Dichter den Stoff zu entfalten strebt. Wir erkennen hierin einen Fortschritt, denn die centrale Idee ist eine Forderung geworden, welche wir dem modernen Drama nicht leicht erlassen werden. Eine Schwierigkeit erwächst aber dem Dichter darin, daß er leicht der Gefahr unterliegt, dem Hauptcharacter neue Züge beizulegen, die dessen Bild nicht naturgemäß und psychologisch-wahr erweitern, sondern demselben widerstreiten. Diese Gefahr ist darum so groß, weil das Epos wohl bei keiner Hauptfigur einen ethischen Zug dominirend hervortreten sondern dieselben sämmtlich nur episch, nicht dramatisch handelnd erscheinen läßt. Unter allen Umständen erfordert eine solche Behandlung des Stoffes eine größere Kunst von Seiten des Dichters; es genügt nicht, daß er des Verlaufes der Fabel bis in die Einzelzüge mächtig ist: er muß auch in die Tiefe gestiegen sein, um den Motiven nachzuspüren, und wo die alte Dichtung dieselben nicht gibt oder nicht zu geben scheint, muß er sie aus dem Gesammtbild der handelnden Person ergänzen. Eine Differenz zwischen der Auffassung des Dichters und derjenigen des Lesers mag sich dabei immerhin ergeben: sie wird aber um so weniger ins Gewicht fallen, je mehr der Dichter den Sagenstoff studirt und mit Treue zu interpretiren gesucht hat. Forschen wir nach, wie weit es den einzelnen Dichtern gelungen ist, diesen Anforderungen zu entsprechen.

Die älteste uns vorliegende Dichtung in dieser Reihe ist das Trauerspiel „Kriemhildens Rache“ von Reinald Reimar (Hamburg 1853). Der Titel ist zu eng, denn die eigentliche Rache umfaßt nur den IV. und V. Act, also nicht ganz die zweite Hälfte der Dichtung. Der Titel ist aber auch einseitig, wenn der Dichter die Erscheinung Kriemhilds in dem Bilde der leidenschaftlichen Rächerin aufgehen lassen wollte. In der That will er das aber nicht, denn am Schlusse wird sie zwar an Schönheit und Rachedurst, aber auch an Treue als unvergleichlich gepriesen. Ihr Rachedurst entspringt aber lediglich der Treue, die sie ihrem ersten

Gemahl bis an ihren Tod bewahrt; so ist also die Treue doch wohl der Grundzug ihres Wesens. In der Tragödie tritt dies auch überall hervor, und die besten Stellen sind diejenigen, welche den Umschwung in Kriemhilds Seele schildern. So sagt Hagen (IV, 2):

Mich traf ihr Blick an ihres Mannes Sarg!
nie wird, so lang ein Hauch noch in ihr lebt,
sie je vergessen, was ich ihr gethan. ...
Haß macht aus einem sanften Weib den Dämon,
der uns die Erde um zur Hölle schafft,
wie es den Himmel giebt, sobald es liebt.

Und treffend führt denselben Gedanken Dietrich aus (V, 2):

Wie auf des Altars stillem Heiligthum
der gottgeweihten Jungfrau zarte Hand
das heil'ge Feuer nährt und treu bewacht,
so ist die Frau die Hüterin der Glut
der Leidenschaften in der Menschenbrust; ...
doch fürchte jeder ihren tiefen Haß!
denn, wenn die fromme Priesterin gereizt,
mit rachbegier'ger Hand die Fackel faßt,
so wird, was sonst ihr sanfter Sinn bewacht,
entfesselt nun zum Werkzeug ihrer Macht.
Unglück verbreitend, schleudert ihre Hand,
nur Rache sinnend, des Verderbens Brand,
nicht fragend, ob in ihrer blinden Wuth
sie mit dem schuld'gen strafet schuldlos Blut,
nur ihres heißen Racheburst's bewußt,
ist taub ihr Ohr, verschlossen ihre Brust!

In der Tendenz des alten Epos liegt es aber unzweifelhaft nicht, Kriemhild als die treue zu preisen, das geht schnurstracks gegen ihre Niflungennatur. Hebt man diese ganz und gar auf und löscht überhaupt alles Heidnische und Dämonische aus der Fabel, was allerdings Reimar durchaus gethan hat, so bleibt es immerhin sehr zweifelhaft, ob sich dieser Grad von Haß und Rachsucht, entsprungen aus dem tiefen Schmerze um den geliebten Gatten, als möglich denken läßt. Das einfach Weibliche reicht nicht bis da-

hinan; das Dämonische ihrer Natur wird man nicht fallen lassen können.

Sonst kann man sich im Ganzen mit dem Bilde Kriemhild's einverstanden erklären. In der ersten Hälfte erscheint sie etwas sehr weich; auch in der zweiten bleibt sie trotz der Leidenschaftlichkeit doch maßvoll. So ist besonders ihre Mahnung an Rüdigers Eid eine anmuthende Scene. Rüdiger beruft sich auf Genossenschaft und Treue, welche er den Burgunden schwur; dem entgegen hält ihm Kriemhild die Pflicht, welche er ihr schuldet. Rüdiger geht zwar ohne Widerrede ab, um seiner Pflicht zu genügen und seinen Treubruch mit seinem Tode zu sühnen; aber ganz klar steht dieser Gegensatz eben doch nicht. Auch die Pflicht beruht auf einem Eide; hier steht Eid gegen Eid; warum erfolgt seine Entscheidung so ohne Schwanken und Bedenken?

Reimar scheint den Lehenseid für besonders unverbrüchlich angesehen zu haben, in der That nicht mit Unrecht. Aber wenn auch Hagen der Brunhilde etwas voreilig schwört, ihre Kränkung zu rächen an Jedem „wer es auch sei"; wenn er hinterher erst erfährt, daß die Königin den Tod Siegfrieds fordert; wenn er dann ohne Widerrede erklärt (II, 2):

Euch zu gehorchen, Eure Ehre zu schützen
ist meine Pflicht. Was ich versprach, geschieht;
Wohl ist es schad' um solchen edlen Mann,
ihn zeugt die Erde nicht noch einmal; — doch
was hilft es, sterben muß er, da ihr's wollt.

so liegt dieser Eid, einen Menschen meuchlings zu ermorden, weder im Bereiche der Lehenspflicht, noch entspricht diese Art der Motivirung der That selbst dem Charakter Hagens. Er sinkt damit herab zu einem gemeinen Schergen, der mit kaltem Blute im Dienste seines Brodherrn mordet.

Im Ganzen sucht die Dichtung sich im engen Anschlusse an das Epos zu halten, sogar bis in untergeordnete Züge und nebensächliche Dinge. Dadurch war der Dichter genöthigt, einzelne Stücke herauszuschneiden und das Fehlende zum Theil im Dialog

referirend nachzuholen. Im ersteren ist er nicht immer glücklich gewesen, denn er hat gerade Wirksames, z. B. Rüdigers Abschied ausgelassen; das Letztere wirkt störend, da es sich zu breit macht und den Fortgang der Handlung hemmt. Doch hinterläßt das Ganze einen wohlthuenden Eindruck; der Dialog ist meist fein und die Sprache maßvoll und edel. Das Heidnische, wie das Mythologische ist ganz ausgeschieden; sogar der Name Nibelungen ist vermieden. Der Schluß ist dagegen ganz verfehlt, da auch hier Alles hinter der Scene vor sich geht.

Eine ganz andere Lösung des Problems, Kriemhilds wahre Natur zu ergründen und dramatisch wieder zu beleben, strebt das Trauerspiel von Wilhelm Hosäus an.[1]) Durchaus richtig fordert er für den Hauptcharakter, um dramatisch zu werden, einen sittlichen Conflict. Denselben bietet das Epos nicht, denn es bedarf dessen nicht; fälschlich setzt er voraus, daß im Nibelungenliede der Rache-Entschluß bei Kriemhild ein stetiger und von Anfang bis zu Ende gleichmäßiger sei. Für sein Drama will er hiervon absehen, und das allmähliche Reifen dieses Entschlusses in Widerstreit setzen mit der Forderung der christlichen Ethik, daß man den Feinden unter allen Umständen vergeben soll. Diese Forderung des Christenthums ist incorporirt in einer neueingeführten Gestalt, dem Pater Felix, welcher die Königin von Worms in das Hunnenland begleitet hat. Diese Forderung des Christenthums ist auf die Stellung Kriemhilds gegenüber den Mördern ihres ersten Gemahls nicht anzuwenden; jedenfalls wäre vorauszusetzen gewesen, daß jene eine Reue über die blutige Unthat empfunden, und bei der schwergekränkten Wittwe eine Versöhnung nachgesucht hätten. Statt dessen haben aber die Brüder mit Hagens Hülfe noch den Schatz gestohlen (III, 3) und bis dahin ihr vorenthalten; sogar

---

[1]) Kriemhild. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Wilhelm Hosäus. Paderborn 1866.

Gernot ist hierbei betheiligt. Ihr Auftreten an Etzels Hofe ist von Anfang an auch so geartet, daß sie nicht die mindeste Reue zeigen. Die einseitige Neigung Kriemhilds, sich zu versöhnen ist also durchaus nicht christlich geboten; ihre Einladung ist darum unbegreiflich. Weiterhin zeigt es sich, daß ihre versöhnliche Stimmung aber auch ziemlich leicht zu erschüttern ist. Durch das überaus brutale Auftreten Hagens, den sogar Dietrich „rücksichtslos und roh“ nennt, und welchen Hildebrant niederschlagen möchte, wenn nicht Dietrich ihn hieran hinderte, werden die Höllengeister im Herzen der Königin entfesselt. Gunther unterstützt und vertritt Hagens Gebahren in provocirender Weise; Gernot spielt auch eine zweifelhafte Rolle; da zeigt sich denn das Christenthum in gänzlicher Ohnmacht; gegenüber den Höllengeistern muß seine versöhnende Liebe die Segel streichen, und Kriemhild stirbt mit dem reuelosen Bekenntniß:

„Die Heidin hat gesiegt.
Wenn dich dein Meister fragt, — frag ihn, warum
er mich in meinem Seelenkampf verließ:
jetzt ist's zu spät, denn dieser Hagen hat
uns All' mit sich zum Höllenpfuhl gerissen.“

Abgesehen von der unzulänglichen Apologie des Christenthums ist aber der erstrebte und nicht gefundene Conflict auch weder sittlich noch dramatisch. Sollte derselbe sittlich sein, so müßte Kriemhild schwanken zwischen zwei gleich starken Geboten der Pflicht: fände sie in diesem Kampfe den Tod, so wäre ihr Ende tragisch, und forderte unser tragisches Mitleid heraus. Sie wird aber fortgerissen von ihrer dämonischen Leidenschaft und eine vermeintliche Forderung des Christenthums tritt bisweilen retardirend dazwischen; damit hört ihr Conflict auf ein sittlicher zu sein. Ebensowenig ist die Ausführung ihrer Rache die Folge einer freien Entscheidung; träte das absolut Böse in ihr mit kaltem Blute berechnend und dem entsprechend handelnd auf, wie bei Richard III., so ließe sich dies vielleicht noch dramatisch rechtfertigen; ihre wilde Leidenschaft, die einmal entfacht Alles ins

Verderben reißt, erregt nur eine Furcht im Sinne der altfranzösischen Tragödie.

Das Bild der Hauptfigur dieser Tragödie ist nicht geschlossen; die Zerrissenheit des Charakters wird noch unergründlicher, wenn wir den Einzelheiten ihres inneren Zerfalls nachspüren. Sie hat die Brüder nach ihren eigenen Worten (I, 3) in der Absicht eingeladen, „sie allesammt ... ohn' Gnade hier durch Etzel zu verderben." Sie hat Etzel zum Manne genommen in der Hoffnung, durch ihn Rache zu finden; mehr Liebe hat sie gefunden, als sie gehofft hatte. Vierzehn Jahre hat sie die Rachegedanken genährt: warum hat sich ihr Herz plötzlich zur Versöhnung gewendet? Darüber hören wir nichts. Dietrich hat sie während der Zeit beobachtet:

Im Anfang war's entsetzlich oft zu hören,
wie sie um Rache laut zum Himmel schrie.
Nur selten nahte Schlummer ihrem Auge
und nahte er, hört' man im Traume noch
den starren Mund um Rache, Rache rufen ...
Ich bracht euch her und hab' für euch zu haften,
haft' euch genüber auch für dieses Haus;
und wie ich euch vor Ueberfällen warne,
so fordre ich auch Mäßigung von euch.

Also Dietrich weiß um Alles und kennt Kriemhilds Gedanken. Bleibt es da denkbar, daß Etzel nach vierzehnjähriger Ehe noch nicht einmal davon Kenntniß hat, daß der erste Gemahl Kriemhilds von Mörderhand fiel, und daß dieser Mörder Hagen war? daß dies Geheimniß jetzt erst ihm von Kriemhild aufgedeckt wird (III, 1)? Etzel ist im Ganzen maßvoll und strebt auch seinen Gästen gerecht zu werden; darum sucht er lange Zeit zu vermitteln und will auch die Königin beruhigen; darf da Kriemhild ihn lästern (IV, 3):

Ha, alter Mann, hast du den Muth verloren,
ist Etzel denn ein feiger Geck geworden,
der nur zum Staat mit Kron' und Schwerte geht?
o, daß ich eines Knechtes Liebste wäre,
der würde die Beschimpfung nicht ertragen.

In ihrer unbändigen Leidenschaftlichkeit stößt sie auch ihren Sohn von sich und nennt ihn einen „Wechselbalg“, der ihr betrügerisch für den eigenen Sohn untergeschoben sei. Mit Recht antwortet Etzel:

Du bist von Sinnen, schweige jetzt Kriemhild,
sonst wird dein Mann als Richter dir sich zeigen.

Erschrocken verspricht sie zu gehorchen. In der That ist ihr wirkliches Gebahren von der Grenze des Wahnsinns nicht mehr fern.

Wir dürfen von weiteren Einzelheiten absehen; bei den übrigen Personen war es unvermeidlich, daß auch sie von der Verschiebung der ursprünglichen Motive des Epos stark mit affizirt wurden. Die Tragödie liefert den Beweis, daß das ausgesprochen-christliche Colorit sich mit dem Stoffe nicht verträgt, weder in der Motivirung noch in der Ausführung. Der Pater Felix ist zwar im Ganzen würdig und ernst; die christliche Moral, die er vorträgt, bleibt aber declamatorisch. In dem Munde des dreizehnjährigen Ortlieb klingen die Reflexionen altklug und unkindlich, also unnatürlich. Bei alledem hat das Trauerspiel in seiner Anlage etwas Selbstständiges und auch in seiner Haltung und Sprache etwas Gemessenes, an dem man das Studium classischer Vorbilder nicht verkennen mag.

Je mehr die dramatischen Dichtungen sich häufen, um so zahlreicher sind gewisse Züge, die in der Auffassung von Kriemhilde traditionell geworden sind. An sich ist dies ganz natürlich; man könnte hierin sogar einen stetigen Fortschritt begrüßen, wenn das Charakterbild Kriemhilds dadurch wirklich gewänne. Das kann man aber nicht zugestehen; im Gegentheil, sie wird von der Höhe ihrer dämonischen Größe Stufe um Stufe herabgezogen, bis sie auf dem Boden einer tragischen Heldin der modernen Bühne endlich angekommen ist. Ihre Leidenschaft äußert sich nur noch in

einem gewaltigen rhetorischen Pathos, doch ist sie zeitweise auch weicheren Anwandlungen zugänglich.

Eine solche entschlossene Heldin ist die Kriemhild Fr. Arnd's.[1]) Festen Sinnes läßt sie ihren getreuen Eckewart die Vorbereitungen zur Rückkehr nach Santen betreiben. Giselher will ihr zureden zu bleiben: „Vorbei, vorbei ist Alles!" ist ihre Antwort. Die fromme Ute will in der Frühe des Morgens Abschied von ihr nehmen: „ach, müh' dich nicht um mich und sorge nicht; ich bin den Müh'n und diesem Haus entwachsen", antwortet die entschlossene Tochter. Da kommt eben Rüdiger als Brautwerber für Etzel. Zwar lehnt sie Anfangs entschieden ab. Wie aber ihr Befehl, den Nibelungenhort nach Santen nachzusenden, durch Hagens brutales Dazwischentreten durchkreuzt wird, da wendet sich ihr Sinn. Vor den König tritt sie und fordert von Gunther Gericht über Hagen. Gunther lehnt aber ab: „Verlang', was ich vermag, nicht dies". Da ist ihr Entschluß gefaßt; ohne Zaudern leistet Rüdiger ihr den Eid, den sie verlangt: „ohn' Ueberlegung, ohne Rücksicht blind, zu jeder Zeit gewärtig mir zu dienen, ergeben, eifrig, fest, stark, standhaft, mannhaft, so lang ein Athemzug in deiner Brust, so lang dir Kraft im Arm, das Schwert zu heben! ꝛc." und sogleich bricht sie mit ihm in das Hunnenland auf; ihr letztes Wort ist die Einladung an die Nibelungen, ihre treuen Sippen, sie in Etzelnburg zu besuchen, und Hagen antwortet: „sei unbesorgt! was hielt' uns ab? wir kommen."

Im zweiten Act finden wir sie schon auf der Reise in der Nähe von Bechlaren. In der Frühe des Morgens trifft Hagen an der Donau die „fischschwänzigen Meerweiber" und befragt sie um die Zukunft. In dem Durcheinanderklingen der Stimmen und den räthselhaften Anspielungen hat er ihre Antwort nicht ganz verstanden, doch ist ihm soviel klar geworden, daß sie nichts Gutes

[1]) Kriemhild. Trauerspiel von Friedrich Arnd. Leipzig 1875. Das Stück soll in Weimar 1874 aufgeführt worden sein.



weissagten; vor dem „Spuk" hat er aber „gebebt wie ein Kind". In Rüdigers Burg sind sie noch nicht eingezogen; da trifft Giselher im Walde ein „wildes schönes Kind", Swanhild, Rüdigers Tochter. Nachdem er sie mehrmals herzhaft geküßt hat, erwacht in Beiden die Liebe; nach einem lebhaften Geständnisse entschlüpft Swanhild. Darauf ziehen die Gäste in die Burg ein. Zwar hegen sie begründete Zweifel an Rüdigers Treue, und in einer heftigen Scene zwischen Hagen und Gunther wird die Rathsamkeit der Umkehr verhandelt. Hagen besteht aber darauf, daß man weiterziehe, und das Erscheinen Rüdigers verscheucht auch die letzten Schatten des Mißtrauens. Sogleich bringt Giselher seine Werbung um Swanhild an, und der überraschte Vater kann nicht anders als ja sagen. (Die ganze Scene erinnert stark an Hebbel.) Verwickelt wird die Sache dadurch, daß auch Iring vor 24 Stunden um Swanhild geworben hat, aber von Rüdiger auf ein bis zwei Jahre vertröstet worden ist. Doch gleich folgt diesem heiteren Bilde ein tiefernstes; die Nibelungen wollen Gewißheit haben, was ihrer warte. Darum stellt Gunther an Rüdiger die direkte Frage, und Rüdiger antwortet festen, zuversichtlichen Sinnes: „sie sollten solche unwürdige Gedanken von sich weit abweisen; zu keiner Stunde hätte die Königin ein Wort geäußert, das sich dahin deuten ließe"; und wie diese Betheuerung noch nicht den letzten Zweifel bei den Königen hebt, schwört er ihnen „Sippenfreundschaft, unaufgefordert und aus treuem Herzen". (Dadurch wird sein Bild völlig verkehrt.)

Vom dritten Aufzug ab wird der nun folgende reiche Stoff überaus zusammen gezogen. Gleich beim Empfange und dem bedeutungsvollen Gruße Kriemhilds tritt Hagen vor, setzt sich und legt das Schwert über die Kniee. Was er damit beabsichtigt, geschieht; die Königin geräth in Raserei und der Tumult erhebt sich; die Waffen werden gezückt und die Partheien scharen sich: da tritt Etzel mit donnerndem: Halt! dazwischen; so wird die erste Gefahr beseitigt und Etzel gelobt den Burgunden wiederholt treue Gastfreundschaft. Doch immer finsterer zieht das Ungewitter herauf;

die Burgunden, besonders Hagen, sind auf der Hut; noch hat Kriemhild die Absicht, Giselher zu retten; die anderen sind aber dem Untergange geweiht (auch diese Wendung ist ein stehender Zug unserer neueren Dramen). Giselher versteht aber die Schwester nicht, wie sie ihn drängt zu fliehen, und weist das Ansinnen zurück. Da ist denn der letzte günstige Augenblick ungenützt verflossen; das Bankett beginnt; Dankwart dringt in den Saal, berichtet noch halb den Untergang der Mannen und stürzt dann todt zusammen. Nun erschlägt Hagen den Sohn Kriemhilds, Iring erschlägt Volker; Etzel geräth in Wuth und schwört den Nibelungen den Untergang.

Die letzten Scenen sind nun vollends in einander geschoben; bemerkenswerth ist nur, daß die Königin durch das vereinte Bitten Eckewarts und Swanhilds weich wird und den Burgunden sämmtlich, ohne Ausnahme, Frieden bieten läßt. Hagen weist aber das Anerbieten mit Hohn ab; rasch verlaufen die letzten Kämpfe; nachdem Hagen von Kriemhild erschlagen ist, stürzt diese sich in den Balmung; Etzel übergibt seine Krone den Händen Dietrichs, und dieser spricht pathetisch das Schlußwort.

Der Stoff ist nach Raupach'scher Weise zurechtgeschnitten und in die Form eines bühnengerechten Drama's eingerenkt. Damit fällt die Pietät, damit fallen aber auch die Schönheiten des Ethos in dem Nibelungenliede; geblieben ist nur das Pathos, und in dessen Uebermaß erfüllt sich der Zweck des Dichters.

Die eigentliche Physiognomie der Dichtung zeigt eine dithyrambisch-declamatorische Rhetorik; die innere Wärme der Empfindung fehlt. Ihren Höhepunkt erreicht die deklamatorische Leidenschaft (nach Hebbel'schem Vorbilde) in den drei Monologen Kriemhilds, besonders in dem letzten. Dem springenden Pathos entspricht auch die gewählte Form. Im Allgemeinen sind die Verse jambisch, aber ganz regellos, bisweilen nur nach Hebungen gezählt, mit willkürlich eingestreuten Senkungen. Bald sind sie sechsfüßig, bald nur fünffüßig, bald ganz kurz; ebenso überraschend erscheinen an

einzelnen Stellen Anflüge von Alliteration, doch mögen dieselben auch durch Zufall mit aufgenommen worden sein.

Das Bild Kriemhilds trägt keine Züge, die uns für sie zu gewinnen vermöchten.

Auch die letzte Dichtung in dieser Reihe bestätigt es, daß Kriemhild zur Heldin einer Tragödie nicht geartet ist. Die „Chriemhilde“ von R. Sigismund[1]) schließt sich in manchen Punkten an ihre Vorgängerinnen an, zunächst in der Abgrenzung des Stoffes. Rüdiger ist als Brautwerber in Worms erschienen, hat aber seine Absicht noch nirgends geäußert. Von hier folgt auch diese Tragödie dem Gange des Epos; sie übergeht also das anmuthige Bild der jungen Königin an Siegfrieds Seite und beschränkt sich auf die Schilderung der Rache. Die mithandelnden Personen sind im Ganzen beibehalten, jedoch sind Gernot und Volker ausgeschlossen, Letzterer gewiß nicht zum Vortheil des Dramas. Dafür treten zwei andere Personen nicht unerheblich hervor, nämlich Rüdigers Tochter Herat (auch Herrat geschrieben) und sein Page Reinolt von Milan, ein eifriger Verehrer Herats, also Gilselhers unglücklicher Nebenbuhler.

Gleich in den ersten Scenen zeigt sich uns das Licht, welches die Rachethaten Kriemhilds beleuchtet und des Dichters eigenthümliche Anschauung von der Gerechtigkeit enthüllt. Jetzt erst gesteht Hagen, daß er Siegfrieds Mörder sei. Bei der blutigen That ist er aber von der Ueberzeugung geleitet worden, daß Siegfried dort, wo er der Brunhild sich zuerst für Gunther nahte (war das bei dem nächtlichen Kampfe zu Worms?) „er freventlich genossen, was sie wähnte Gunther zu gewähren; er verlobte sich mit ihr, gab ihr seinen Ring und nahm den ihren, und diese Ringe liefern den Beweis des Frevels, den er übte“. So hat Brunhild selbst erzählt. Daraufhin hat Hagen statt Gunther an Siegfried Rache

[1]) Chriemhilde: Tragödie in fünf Aufzügen von Reinhold Sigismund. Rudolstadt 1875.



genommen. In welches Licht geräth damit Siegfried? Hat sein Tod dadurch nicht eine leicht zu begründende Berechtigung? Mit vollem Rechte sagt daher Hagen: „was er gethan war gegen alle Sitte, die einem Ritter ziemt; so setzt auch ich bei Seite Rittersitte gegen ihn und ward ein Diener der Gerechtigkeit.“ In diesem Augenblicke werden die Streitenden unterbrochen durch das Erscheinen Dankwarts.

Voll Entsetzen bringt er ein Schwert, an welchem Brunhilds Blut klebt, und mit der Nachricht von ihrem Selbstmorde zugleich ihre letzte Botschaft an Gunther: weil Kriemhild sie um den Besitz Siegfrieds betrogen habe, habe sie an den Giukungen Rache üben wollen. Darum habe sie den lebenden Siegfried ihrer Nebenbuhlerin nicht gegönnt:

So reizt' ich Gunther an mit wilden Worten,
als hätte Siegfried frevelnd mich umarmt,
worauf den Helden er ermorden ließ.
Doch wißt, und dieses Wissen sei mein Fluch,
der euch erdrücken wird: nie zeigte größer,
nie treuer Siegfried sich, als dort bei mir . . .

Mit einem fürchterlichen Eide hat Dankwart sich der Sterbenden verpflichten müssen, jedes ihrer Worte getreu dem Könige zu überbringen.

Läßt sich das begreifen? Brunhild war früher mit Siegfried auf Skatalundr[1]) vermählt. Daß er sie verließ, geschah ohne seine Schuld; aus Brunhilds Munde hören wir keinen Vorwurf, im Gegentheil, „sie hat ihn allein geliebt“; Kriemhild hat sie um den geliebten Gemahl betrogen. Um dies zu rächen, bringt sie den geliebten Mann auf die schändlichste Weise zum Tode, indem sie seine edle, vorwurfsfreie Ritterschaft mit dem schmählichsten, ungerechten Verdachte belastet. Und damit noch nicht zufrieden, befleckt sie sogar ihre eigene weibliche Würde und Ehre; nachdem sie ihren Zweck völlig erreicht hat, vermag erst der Tod ihr die Lippen zum Geständniß ihres frevelhaften Spiels zu öffnen.

---

[1]) Weßhalb ist diese Ortsbezeichnung aus „Helreidh Brynhildar“ gewählt?

Kann man es Gunther verdenken, wenn er auf diese Anklage Brunhilds hin bona fide die Schmach mit Siegfrieds Blute sühnte? Kann man auf Hagen einen Stein werfen, wenn er als treuer Diener seines Herrn sich zum Werkzeuge der Vollstreckung machte?

Nun ist das Lügengewebe zerrissen und Siegfrieds Andenken ist von jedem Flecken gereinigt. Mit Recht beklagt Gunther nunmehr die That und bittet die Schwester um Verzeihung, „da er selbst so schwer betrogen war". Mit seinen Thränen möchte er Siegfried zum Leben erwecken. Und Kriemhilde? Sie will vergeben, wenn er ihr den Mörder Hagen übergäbe. Gunther beruft sich darauf, daß Hagen auf des Königs Geheiß die That gethan habe. Kriemhild: „Ja, weil es seinem eigenen schwarzen Herzen die größte Freude schuf. Kein anderer Mann als Hagen hätte meuchlerisch ermordet den edlen Siegfried, wär's auch dein Geheiß." Warum nicht ein anderer, der die dem König angethane Schmach eben so gut fühlte? warum nur Hagen? Daß Gunther sogleich der Schwester beistimmt und Hagen einen „Schergen" nennt: „mag er die Folgen tragen! jetzt, da die Last der That mich zentnerschwer zu Boden drückt, was hält mich ab, die Bitte der Schwester zu gewähren? nimm ihn hin!" ist zum mindesten nicht königlich, mag man sonst von Gunther halten, was man will. Da tritt Giselher für Hagen ein. Nach wenigen Worten — man weiß noch nicht, wie die Intervention Giselhers wirken wird — meldet sich Rüdiger zum Worte. Da fährt Kriemhilde ihn an: „Ha! wer bist du, der mich in meinem Schmerze zu stören wagt, der riesengroß allein mein ganzes Sein beherrscht? o sprich mir nicht, ich bitte dich, von nicht'gem Tand, und wär's das Leben von Zehntausenden!" Aber Rüdiger läßt sich nicht schrecken und richtet seinen Auftrag aus, der ihn nach Worms geführt hat. Ihre erste Antwort ist nicht gerade ablehnend: „o Held! was du mir sagst ist wahrhaft groß! doch sprich, wie kann ich einem Andern Liebe bringen, nachdem mir Siegfried angehört'? Nicht täuschen möcht ich um Welten euch!" Da preist Rüdiger Etzels Macht. Nur ein einziges Bedenken hegt Kriemhild

noch: „was darf ich hoffen im fremden Land, da ganz allein ich stände bei den Hunnen?“ Da schwört Rüdiger ihr Treue gegen Jeden, „der es wagen sollte, Dir feindlich zu begegnen“. Nun wendet Kriemhild sich zu den Andern, welche die stummen Zeugen dieser Scene waren, mit den Worten: „Vernehmt die Botschaft, die ganz unerwartet euch treffen wird. Ich selbst ward überrascht. Im Namen Etzels warb Herr Rüdiger um meine Hand; ich sagte mich ihm zu. Weil alle Thränen, die ich weinen könnte, den Todten nicht erwecken können, will von heut ein neues frisches Leben ich beginnen.“ Alle freuen sich; nur Hagen bemerkt: „Ihr blinden Thoren! wahrlich, nicht verzeihlich (?) ist Siegfrieds Wittwe“. Scheidend bittet sie noch die Brüder in Jahresfrist sie zu besuchen, und Alle sagen zu, trotz Hagens Warnung.

Man darf es dem Dichter nicht verargen, wenn auf dieser verschobenen Grundlage ihm der harmonische Aufbau des Dramas nicht gelungen ist. An sich enthält der Stoff, namentlich am Schlusse, ja schon Situationen genug, an denen die dramatische Kunst mit ihren Mitteln scheitern muß. Gewiß am schwierigsten ist die Aufgabe, auch in den Scenen, wo sich die heitere Seite des Lebens herauskehrt, z. B. in dem Aufenthalte zu Bechlaren, in der Gewitterschwüle die bevorstehenden Schrecknisse ahnen zu lassen. Seit Hebbel schwebt über dieser Parthie ein Unstern; unvermeidlich gewinnt die Behandlung etwas Humoristisches, welches der ahnungsvollen Stimmung scharf widerstrebt. Am meisten verliert dabei Rüdiger; durch die abgedrungene Zusage zu dem geschehenen Verlöbniß kommt in sein Wesen etwas Bürgerliches, um nicht zu sagen Spießbürgerliches, das man ihm gerne erspart sehen möchte. Auch die mehr oder weniger ausgeführten Tändeleien zwischen Giselher und der Rüdigerstochter berühren nicht angenehm, Angesichts des nahe drohenden blutigen Contrastes; in der vorliegenden Tragödie wird dies Idyll noch erweitert durch die Eifersucht und den Jammer des unglücklichen Reinolt. Mit Beiden weiß Herat artig zu spielen, wiewohl sie von Giselher schon lange vor dessen Ankunft praeoccupirt ist.

Die drei letzten Acte, welche an Etzels Hofe spielen, dürfen wir auf sich beruhen lassen. Daß die Farben des Gemäldes abgeblaßt sind, folgt als nothwendige Consequenz aus der völlig veränderten Basis des Ganzen. Eben daher kommt es auch, daß Sigismund Ortlieb nicht als wirklichen Sohn Kriemhilds erscheinen lassen darf, da sie erst seit einem Jahre Etzels Gemahlin ist. Aber was geht damit verloren? Die wirkliche Mutter erfährt durch die Ermordung des Sohnes zu dem alten nagenden Schmerze noch einen neuen ebenso fürchterlichen von Hagens Hand. Wenn dadurch ihr Rachedurst sich bis zur denkbar höchsten Höhe steigert, so beibt das menschlich erklärbar; bei der Pflegemutter dagegen ist diese Steigerung unnatürlich.

Halten wir einen Augenblick inne und überschauen die Kriemhild-Tragödien, so werden wir uns gestehen müssen, daß durch diese Versuche die Lösung der Aufgabe einer solchen Dichtung uns nicht näher gerückt ist. Die Dichter sind über die Tragweite der Schwierigkeiten sich nicht klar geworden. Gelänge es auch, die constitutiven Elemente in dem Charakter der epischen Kriemhild so weit aufzulösen, daß derselbe sich in einen dramatischen umwandeln ließe, so wäre damit doch noch erst der kleinere Theil der Schwierigkeiten beseitigt. Ob es dann gelingen würde, auch die übrigen Personen einzupassen und den Verlauf der Fabel demgemäß zu ordnen, das mag die Kunst späterer Poeten versuchen. Daß bis jetzt noch keine erprobte poetische Kraft an diesem Stoffe sich versucht hat, braucht nicht als ein absoluter Beweis angesehen zu werden, daß derselbe nicht doch dramatisch zu bewältigen wäre. Sicherlich ist aber auch von Anderen diese Möglichkeit erwogen worden; und wenn sie von einem Versuche der Ausführung abstanden, so wird die richtige Erwägung der Hindernisse einen nicht geringen Theil Schuld davon zu tragen haben.

D. Brunhild-Dramen.

Ein zweites Frauenbild enthält die Nibelungensage, das gleich groß, gleich königlich, in gleichem Maße an seiner Lebenswurzel tödtlich getroffen mit eingreift in das blutige Schauspiel und in gleicher Weise unter den Trümmern des zusammenstürzenden burgundischen Königshauses mit begraben wird. Mehr wie ihre Nebenbuhlerin rührt sie das menschliche Mitleid, da sie, zweimal überwältigt von falscher List, in das Joch eines verhaßten Ehebundes gezwungen ist, und selbst frei von Schuld unter den verletzendsten Umständen vor ihren Augen das Lügengewebe zerreißen sieht; aber nicht minder dämonisch regt sich ihre Leidenschaft, nur daß dieselbe unter der Asche glüht, aber weder erkaltet noch erlischt, bis sie ihrem Rachedurst Genüge geleistet zu haben glaubt, und nun den Frevel, den sie durch die Rache an sich selbst verübt hat, durch den Tod mit eigener Hand zu rächen sucht.

Zwei in sich ganz verschiedene Bilder von ihr bietet uns die Sagenüberlieferung. Das eine zeigt uns die Walkyre, die in ihrer nordischen Heimath in ungebundener Freiheit Männerwerk treibt und in übermüthigem Stolze auf ihre trotzige Kraft die Männerwelt verhöhnt und von ihren Freiern für deren kühne Werbung ihr Blut fordert; das andere ist die zum Weibe gewordene Königin zu Worms, deren königlicher Glanz wie eheliches Glück im tiefsten Innern angefressen ist, deren glänzender Purpur nicht ausreicht, den Jammer zu decken und den Schein zu retten, und die aus der Zeit ihrer früheren Unabhängigkeit nur soviel trotzige Energie sich bewahrt hat, um allein ihrer Rache noch zu leben.

Bekanntlich tritt in der deutschen Sagenüberlieferung die Erscheinung der Brunhild nicht in allen Zügen so klar heraus, wie in der nordischen; vor Allem schweigt sie über das Ende der Königin, das von der nordischen Dichtung zwar der Walkyre entsprechend, aber doch ergreifend ausgeführt wird. Dafür hat aber die deutsche Sage die Züge ihres Leidens am Hofe zu Worms, wie auch ihre Rache um so schärfer markirt; beide Ueberlieferungen

tragen also, jede an ihrem Theile, Wesentliches zum Verständnisse ihrer Natur bei; die eine wird durch die andere wesentlich ergänzt. Nichts hindert uns in unserer Phantasie die beiden Bilder in Eins so zu verschmelzen, daß die Gestalt der Brunhild ganz und lebendig vor unseren Augen steht. Dagegen bleibt die Frage eine offene: gebietet die dramatische Poesie über solche Mittel der Darstellung, daß sie das umfassende Bild der Walkyre-Königin auch auf die Bühne zu bringen vermag, unbeschadet ihrer Doppelgröße, so daß auch der nicht sagenkundige Zuschauer eine Ahnung bekommt von der Natur der majestätischen Gestalt, und daß der sagenkundige Freund derselben nicht in jeder Scene sich in seinem Ideale gekränkt fühlt?

Auf der Hand liegt, daß zur Lösung dieses Problems eine ungewöhnliche künstlerische Feinheit mitwirken muß; daß hierzu zwar eine vollkommene Kenntniß auch des nordischen Sagenstoffes unerläßlich ist, dabei aber zugleich die Beschränkung geboten scheint, daß entweder die Walkyre oder die Königin Mittelpunkt der Dichtung wird. Ohne Zweifel empfiehlt sich die zweite Möglichkeit darum, weil die Königin menschliche Züge trägt, weil ihr Leiden wie ihr Zorn unser menschliches Verständniß findet, und weil gerade an ihrem Bilde die dichterische Kunst ganz besonders Gelegenheit findet zu ergänzen und durch psychologische Begründung unser mitschaffendes Urtheil anzuregen. Ohne durch ein präjudicirendes Urtheil uns zu binden, scheint bei Brunhild mehr als bei Kriemhild die Möglichkeit vorzuliegen, ein poetisches Frauenbild zu schaffen, das auf getreuer Beachtung der Sage beruht, aber uns ebensowohl menschlich faßbar näher tritt.

Die dramatische Kunst hat sich nachweisbar erst in neuerer Zeit an die Bearbeitung dieser Seite der Sage gewagt, und vor uns liegen nur drei Versuche, alle drei unter sich sehr verschieden, selbstständig und eigenartig. Wie ist ihnen diese Lösung gelungen?

Das älteste unter diesen drei Dramen trägt den Namen des wohl gefeiertsten Lyrikers unserer Zeit, den Namen E.

Geibels[1]) Die dramatische Poesie hat er zwar nur gelegentlich gepflegt; wir dürfen aber ohne Weiteres voraussetzen, daß die feinfühlige Intuition des poetischen Genius auch auf diesem Gebiete ihn geleitet haben wird und seine umfassende Gelehrsamkeit, die ebensowohl bei den Alten, wie bei den Neueren und Neuesten die Vorbilder studirt hat, auch auf dem Felde der deutschen Sage seinem patriotischen Verständnisse die Wege geebnet haben muß.

Nach wohlbedachtem Plane läßt der Dichter die Handlung am Morgen nach der Hochzeit zu Worms beginnen. Die Walkyre ist zur Fürstin geworden, aber ihre trotzige Natur bäumt sich noch auf gegen die Unterordnung, welche ihre neue Lebenslage von ihr fordert. Die Exposition des I. Acts führt uns leicht in die Bekanntschaft mit der letzten Vergangenheit, und im Gespräche mit Volker erfahren wir aus Hagens Munde, daß der mächtige Kämpe, der im Wettkampfe mit Brunhild so glänzend siegte, aber deren Unterwerfung wortlos, ohne das Visir zu öffnen, entgegennahm, kein Anderer war, als Siegfried; die Beihülfe der Tarnkappe ist glücklich vermieden. Jetzt gilt es aber zum zweiten Mal die Trotzige zu überwinden; das vermag abermals kein Anderer als Siegfried; aber das Ansinnen an ihn darf kein Anderer stellen als Gunther selbst. — In einen halbträumenden Zustand ist Brunhild versetzt durch die Gewißheit, daß alles Vergangene weit hinter ihr liege und sie nun nichts weiter sei als ein Weib; aber ein klarer Gedanke füllt ihre Seele, den nur sie ermessen kann:

den Einen lieben und dem Andern doch,
von dem dein Herz nichts weiß, mit Leib und Seele
dem Aufgedrung'nen unterworfen sein.

Hier liegt der Angelpunkt ihrer Empfindungen. Als Siegfried zu ihr in früherer Zeit verschlagen ward und als Gast die Freude ihrer Freiheit theilte, da faßte die glühende Neigung in ihrem

---

[1]) Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage von Emanuel Geibel. 2. Auflage. Stuttgart 1861. (4. Auflage 1877.)



Herzen Wurzel. Frei und ohne Verlöbniß ließ sie ihn wieder ziehen; aber sie vertraute fest, er werde wiederkehren und ihre Wünsche erfüllen. Nun war er wiedergekommen, aber um Zeuge zu sein, wie sie einem Anderen unterwürfig werden mußte. Das Alles ist ihr nun fürchterliche Wahrheit geworden. Ist es ein Wunder, daß ihre frühere Liebe jetzt in flammenden Haß sich zu wandeln beginnt? Sigrun, die alte Priesterin und ihre getreue Begleiterin, wagt es noch festzuhalten an dem alten Götterspruch, daß nur Siegfried berufen sei, Brunhild zu bezwingen; nun verdienen aber auch die alten Götter, auf deren Wort man sich so fest verließ, nur Hohn; und ein Gleiches gebührt auch der Priesterin, welche an der Wahrheit des Götterworts noch nicht zu zweifeln wagt. Nur Gunther hat sie überwältigt; seinem Willen fügt sie sich widerstandslos; seinem Wunsche beugt sie sich sogar so weit, daß sie ihrer glücklichen Nebenbuhlerin Gruß und Frieden zu bieten bereit ist.

Ein neuer unversöhnlicher Feind ist Siegfried in Hagen erstanden; denn der greise Recke hatte seinen Jahrzehnte lang unangefochtenen Waffenruhm im Kampfspiele dem jungen Helden lassen müssen. Wie werden die geheimen Empfindungen des Hasses sich finden, um sich zu verbinden? Dramatisch vortrefflich begegnen die beiden Gegner Siegfrieds sich, aber nicht, um sogleich ihr Inneres zu entschleiern, sondern um sich gemeinsam zu täuschen. Hagen hat Siegfried in der stillsten Stunde der Nacht belauscht, als derselbe im Nachtgewand, langsamen Schrittes auf den Steinaltan hinaustrat, in tiefem Sinnen nach den Sternen schaute, und seine Bewegung verrieth mit dem einen Seufzer: „Armes Weib!“ Wen konnte er damit anders meinen als Kriemhild? und war er nun selbst glücklich? Da regt sich etwas in Brunhild, war es die alte Neigung? oder war es nur Mitleid? genug, sie sucht Siegfried auf; mit beredten Worten, die aus ihrer bewegten Brust stammen, frischt sie in ihm das Gedenken ihrer früheren frohen Freundschaft auf; mit zarten Worten berührt sie seine Enttäuschung, die er in seiner Vermählung mit dem „Kinde“ fand; noch jetz-

hofft sie, ihm etwas sein zu können. Und was findet sie dafür? eine schneidende, kalte Abweisung, die Versicherung:

nie stieg mir, nie, selbst nicht im Traum
auch nur die Ahnung auf, als liebt ich dich

Das ist zu viel! Da reißt auch der letzte Faden ihrer Neigung, wie ihrer Hoffnung:

ich hasse dich,
von ganzer Seele hass' ich dich, und habe
dich immerdar gehaßt, und will dich hassen,
so lang ein Hauch des Lebens in mir wohnt!

Und dieser Haß ist wahr, insofern er alle anderen Gedanken und jede Rücksicht für den Augenblick bei Seite drängt. Jetzt gerade muß der Augenblick gekommen sein, wo sie mit Kriemhild gemeinsam den Opferbrauch zur Feier des Sonnwendfestes begehen soll; es bedarf nur des Anblicks ihrer gehaßten Gegnerin, um sie zu heftigen Worten zu reizen. Lange bewahrt Kriemhild die Mäßigung; aber als auch in ihren Adern das Blut zum Sieden heiß geworden ist, da zieht sie die verhängnißvolle Doppelspange hervor, welche Siegfried von Brunhilds Gürtel löste und seiner Gemahlin zugleich mit dem Geheimniß anvertraut hatte. Nur durch Raub vermag Kriemhild in den Besitz dieses verhängnißvollen Stückes gekommen sein; aber leider muß Gunthers Schweigen die entsetzliche Wahrheit von Kriemhilds Worten bestätigen. — Zwei Tage und zwei Nächte dauerte die scheinbare Erstarrung, welche Brunhilds Glieder nach dieser grausamen Erfahrung lähmte; aber in ihrer Seele reiften fürchterliche Entschlüsse. Nun ist sie gefaßt; mit eiserner Entschlossenheit tritt sie vor Gunther hin und fordert als Sühne ihrer Schmach: Siegfrieds Tod! Hagen, der zufällig zugegen ist, will sich entfernen; aber Brunhild heißt ihn bleiben. Aber was das nun vereinte Drängen der beiden Bundesgenossen nicht vermag, nämlich die männlich-wahre und beschworene Freundschaft Gunthers zu Siegfried zu brechen, das vermag der fürchterliche Argwohn, der aus Brunhilds unabsichtlichen Aeußerungen die Gewißheit schöpft, daß all ihr Haß gegen Siegfried einzig wurzle in einer heißen Liebe. Jetzt erwacht seine Eifersucht, und

schweigend läßt er geschehen, was er nicht mehr hindern mag. (So psychologisch richtig das sein mag, so erfährt doch Gunthers Charakter hiemit eine Ehre, die man ihm nicht gerne gönnt.)

Nach dem sinnig wiedergegebenen Abschied des lebensfrohen Siegfried, welcher die trüben Gedanken der Böses ahnenden Kriemhild wegzuscherzen weiß, zieht die Jagdgesellschaft aus. Die häßliche Ueberlistung Kriemhilds, durch welche Hagen sich in den Besitz des Geheimnisses von Siegfrieds Verwundbarkeit zu setzen weiß, hat der Dichter übergangen, da die Hornhaut in seiner Dichtung keine Stelle finden kann; mit Recht ist ebenso die Ermordungsscene nicht aufgenommen; und der letzte Act gipfelt nun in der Begegnung der beiden Frauen an Siegfrieds Leiche. Triumphirend will der Haß Brunhilds an der Thatsache der vollzogenen Rache sich sättigen; aber der Haß war Lüge; vor dem Anblick des Todes muß dieselbe nunmehr verstummen; sühnend, wie versöhnt bricht dafür dir heiße Liebesflamme hervor, und in unwiderstehlicher Sehnsucht, im Tode wenigstens mit dem vereinigt zu sein, der im Leben durch unübersteigliche Schranken von ihr geschieden war, stürzt sie sich selbst in sein Schwert. Die Versicherung Kriemhilds, Rache zu nehmen und Sigrun's Vision einer blutgetränkten Zukunft schließen das Ganze.

Wir haben den Eindruck einer festgefugten Tragödie; in richtiger Beschränkung ist die Zahl der auftretenden Personen so weit wie möglich gemindert; die Reste der mythologischen Motive sind ebenso ausgemerzt, wie das christliche Colorit durchaus gemieden ist. Die Wandlung von Zeit und Ort ist auf das einfachste Maß reduzirt. Und die Handlung? Gewiß ist Brunhild mit voller Klarheit aufgefaßt und wiedergegeben; wir sehen auf den Grund ihrer Seele und Nichts bleibt uns in ihrer steigenden Erregung unverständlich. Auch die Wahrheit ihres Bildes ist glücklich ergänzt; sie bleibt die Triebfeder in dem Racheplan, der auch Hagen sich unterordnen muß. Daß sie selbst den Zwiespalt ihrer Leidenschaft durch den Tod von eigener Hand löst, ist unerläßlich: aber die Handlung, welche das Drama füllt, bewegt sich

dennoch in den Bahnen der Epik und hat sich zu dramatischer Steigerung und Katastrophe nicht erhoben. Die edle Einfachheit und ergreifende Schönheit, die der ganzen Dichtung durchweg eigen ist, stellen sie indessen hoch über alle Versuche, welche ihr vorangingen, und lassen auch von den Folgen den ihr kaum eine auch nur annähernd gleichkommen.

Einen größeren Contrast kann man sich kaum denken, als der ist, in welchem zu der Geibel'schen Dichtung die Brunhild von R. Waldmüller steht.[1]) Dort entfaltet sich die zerstörende Wucht der tragischen Ereignisse in breitem, mächtigem Strome; vor uns stehen greifbare Gestalten, deren Größe wir sympathisch empfinden; in tief empfundener Rede offenbaren sie uns die Regungen ihres Herzens: hier zuckt die Leidenschaft nur convulsivisch; ihr Ausdruck ist nur aphoristisch; fast ausschließlich bewegt derselbe sich in kurzen Fragen oder noch kürzeren Ausrufen; nur ganz selten begegnen wir einer zusammenhängenden Scene. Diese Zerrissenheit der Ausführung macht eine Uebersicht der Fabel schwierig; einzelne Verknüpfungen liegen versteckt und weit auseinander; eine größere Einfachheit bleibt um so mehr wünschenswerth, je freier der Dichter die Sagenüberlieferung seinen Absichten entsprechend umgestaltet hat.

Siegfried weilt am Hofe zu Worms und hat den Königen schon die größten Dienste geleistet. In ihm hat man den Drachentödter Sigurd, von dem die Sage berichtet, erkannt, und als Volker ihn um die Glaubwürdigkeit des Gerüchtes befragt, kann er die Wahrheit nicht leugnen. Auch von Brunhild, und seiner Beziehung zu ihr, hat die Sage viel Bedeutungsvolles zu be-

---

[1]) Brunhild. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Robert Waldmüller. Zuerst abgedruckt in der deutschen Schaubühne von Ferd. Wehl (1863); neuerdings wieder veröffentlicht in Reclam's Universal-Bibliothek (Nr. 511).



richten gehabt; auch das kann er nicht verhehlen, daß er sie noch nicht vergessen habe: „Brunhilde zieht mich heim!“ Zu gleicher Zeit tritt er aber als „Werbender“ um Kriemhild auf, die er noch nie gesehen hat; Gunther hat „im Stillen“ ihm seine Schwester „zugedacht“ um ihn an seinen Hof zu fesseln; nun will er weg. Da entspinnt sich ein Complott, dessen Seele Ute ist, um Siegfried zu überraschen. Ihm wird der Vorwurf gemacht, er spiele ein falsches Spiel; durch ein Verlöbniß sei er schon an Brunhild gebunden; darum wolle man seinem Weggehen nichts in den Weg legen. Gegen diesen Vorwurf braust er auf und erklärt sich bereit, mit dem Schwerte das Gegentheil zu vertreten. Man läßt ihm aber den Abschiedstrunk von der tiefverschleierten Kriemhild kredenzen; in dem Augenblicke als Siegfried das Horn ergreift, zieht Ute den Schleier Kriemhilds zurück: da „steht Siegfried einen Augenblick verzückt“, dann stürzt er weg, um mit seinen Mannen nach „Iseland“ zu eilen. Was treibt ihn dorthin?

Zauber nennt, was mich bannt:
sie stößt mich ab und zieht zugleich mich an.

Niemand sei ihr gewachsen; ihre Kraft beschäme alle Männer; darum verachte sie Alle:

„das treibt, so oft es in mein Ohr sich stiehlt,
des Mannes Blut mir zornig in die Wangen.
Wie? in mir fühlt' ich, was sie bänd'gen muß,
und sollte mein Geschlecht verhöhnen lassen?
Nein! Ruh' nicht find ich, bis ich sie belehrte,
daß Einer da ist, der sie in den Staub wirft!“

So hat er früher sich geäußert. Warum er aber jetzt dorthin eilt, das bleibt vorläufig räthselhaft. Will er sie herbeiholen? so scheint es; denn er glaubt Ute's Gedanken zu errathen:

Und du meinst . . . . Brunhild besiegen
soll ich und dir als Sclavin dann sie bringen?

Aber warum fordert Ute dies von ihm? daß Brunhild Gunthers Gemahlin werden soll, davon ist noch nichts angedeutet.

Hinter Siegfried drein segelt aber auch Gunther mit seinen Recken; denn die Kunde von Brunhilds Schönheit hat ihn ent-

flammt: er will um ihre Hand den Kampf wagen. Kurz hinter einander kommen die Schiffe an; Siegfried hat von dem Kommen der Andern nichts erfahren.

Als der Erste wird Siegfried von Brunhild empfangen. In grenzenloser Aufregung hatte sie sein Schiff nahen gesehen. Einst, als er sie „verschmäht“ und verlassen hatte, stand sie regungslos an den Felsen gelehnt, um ihm nachzublicken; und als sein Schiff in der Ferne verschwand

verkehrte sich auf einmal mein Gefühl
in Wuth und grenzenlosen Haß . . . den Speer
hab ich ihm nachgeschleudert . . . ich!

Nun forscht sie nach dem Grunde, der ihn zurückführe: „sie fühlt daß auch ihn die Liebe trieb“; aber verwirrt schweigt er; da wendet sie sich stolz von ihm ab. Da geräth der Drachentödter in's Schwanken; ihre Liebe hat sie unverhüllt gezeigt; will er sie dennoch mit rauher Hand bezwingen? will er zum zweiten Male fliehen? schon neigt sein Herz sich dem letzteren Ausweg zu: da kommt Gunther mit den Seinen an und bestimmt ihn zu bleiben.

Jetzt kommt Brunhild zurück und befragt Gunther nach seiner Absicht. Hohnlachend hört sie sein Begehren, den Wettkampf zu bestehen, an, denn sie vertraut auf ihren Zaubergürtel, in welchem ihre Stärke beruht. Sie gesteht ihm sogar eine Vereinfachung des Kampfes zu und fordert als einzige Probe seiner Kraft, daß er ihren Bogen spanne. Indem ist Siegfried hinter die aufgethürmte Jagdbeute getreten. Kaum vermißt ihn Brunhild, da wähnt sie, er sei entflohen. Das ganze Haus bietet sie auf, den Flüchtigen zurückzuhalten; in der Verwirrung, die hierdurch entsteht, tritt Siegfried aus seinem Versteck hervor und spannt eilig und unbemerkt den Bogen. Sogleich kehrt Brunhild voller Erregung zurück; die Burgunden haben unterdessen ihre Schwerter gezogen und umringen sie. Sie selbst hat ihr Schwert zum Fenster hinaus geworfen (warum??), so steht sie waffenlos den Männern gegenüber; triumphirend zeigt Gunther ihr den

gespannten Bogen: da sinkt sie in Ohnmacht. Auf einer Ruhebank trägt man sie zu Schiffe und die Rückfahrt wird angetreten.

Der IV. und V. Aufzug spielen wieder in Worms. Die Doppelhochzeit soll gefeiert werden; aber noch immer trägt Brunhild den Zaubergürtel. Nur dessen Wegnahme und der erste Kuß können ihr die Stärke nehmen. Jetzt erfährt sie, welches Versprechen Siegfried gegeben habe, um Kriemhild als Braut zu gewinnen:

> bänd'gen sollt er mich
> für König Gunther! Jene ist sein Lohn!

darum fordert sie von Gunther Siegfrieds Tod; nur gilt es, vorher das Geheimniß von Siegfrieds Verwundbarkeit zu erforschen. Verträgt es sich mit dieser blutigen Forderung, daß sie gleich darauf erwidert: und ich lieb ihn doch!? Gunther hat nicht die Absicht, ihr zu willfahren; zunächst bedarf er abermals der Mitwirkung Siegfrieds, um Brunhild den Gürtel zu lösen und den Kuß zu rauben. Nun kommt die feierliche Scene, daß die beiden Bräute ihren Gürtel ablegen sollen zum Zeichen, daß sie sich dem Willen des Gemahls unterwerfen; denn so fordere es die Landessitte. Kriemhild folgt willig. Als aber Gunther sich seiner Braut nähert, schleudert diese ihn zurück. Da fordert Ute die Andern auf: „Zieht euch zurück; hier ist's nicht gut sein!“ das Gemach verdunkelt sich: unbemerkt tritt Siegfried hinter Brunhild, faßt ihre Hände, löst den Gürtel, und erstickt ihren Aufschrei durch einen Kuß. Brunhild sinkt betäubt zusammen. Den Gürtel hat Siegfried auf seiner Brust verborgen; der Kuß war für ihn aber ein „Feuertrunk“, und anstatt in Kriemhild's Kammer zu gehen, stürzt er hinaus, „tobte im Forst draußen, wild vor Scham und Schmerz“ über die Unthat, die er beging, „bis er zuletzt erschöpft zu Boden sank“.

Am andern Morgen soll der Hochzeitszug nach dem Münster vor sich gehen. Vorher drängt Kriemhild ohne Grund das Geheimniß von Siegfrieds verwundbarer Stelle Hagen auf. Dieser trägt gegen Siegfried einen schlecht motivirten Haß: „im Volke

geht die Sage, er werbe heimlich Mannschaft gegen uns". Nicht geringer ist Gernot's Haß gegen den, „der die goldne Sonne unseres Ruhms mit seiner breiten Spukgestalt verdunkelt". Aber gegen seinen Bruder ist Gernot noch mehr aufgebracht, denn er will sich nicht beugen „einem Manne, der nicht Mann noch Weib". Auf dem Wege zum Münster wird Alles ausgetragen. Gernot fällt mit blankem Schwerte Gunther an, doch wird er noch von Hagen aufgehalten: nun dringt Kriemhild auf Brunhild ein „die dem Drachentödter sich zu eigen gab" und zeigt ihr den Gürtel als Beweisstück; und Brunhild? sie schaut träumend zu ihr hinüber und ist beglückt, daß Siegfried „ihr langes Harren nun doch noch lohnte, daß er die Wundgehetzte nicht grausam zu Grunde gehen ließ." Da dringt Siegfried herbei und fordert Brunhild von Gunther für sich. Jetzt erst erwacht Brunhild aus ihren Träumen; den Gürtel entreißt sie Kriemhilds Händen um sich noch einmal mit ihrer alten Stärke zu rüsten; aber kraftlos sinken ihre Hände hinab. In wilden Selbstanklagen bricht Siegfrieds Liebe hervor: das versöhnt endlich die Seele Brunhilds; da streckt ein Blitzstrahl sie entseelt zu Boden. Wie sich Gunther zu ihr niederbeugt fällt die Krone von seinem Haupte. Ute befiehlt, sie aufzunehmen und Siegfried zu reichen, da von ihren Söhnen „der Eine ehrlos, der Andere ein Rebell" sei. Nunmehr ist es Zeit, daß Hagen hinterrücks das Schwert in Siegfrieds Nacken stößt; Gunther ersticht sich ebenfalls, und zum Schlusse brechen die Hunnen herein, um die Schmach zu rächen, daß Etzels Werbung um Kriemhilds Hand vor Zeiten war abgeschlagen worden.

Was ist von der alten Sage geblieben? In einer Vorrede spricht der Dichter die Absicht aus „die Fesseln des Nibelungenliedes mit Entschiedenheit abzustreifen". Das ist freilich geschehen; aber was ist an die Stelle getreten? die nordische Sage sichtlich nur zum kleinen Theile; dafür kann die eigne Ausdichtung, ganz insbesondere die zwiefache Besiegung Brunhilds doch unmöglich einen Ersatz bieten. Wenn die Dichtung den Zaubergürtel, das Verständniß der Vogelsprache, die Hornhaut ꝛc. mit in sich

aufgenommen hat, warum umgeht sie denn die Tarnkappe und den Vergessenheitstraum? Noch schwerer aber wiegen die Bedenken, welche die Charakteristik der Hauptpersonen erregt. Brunhild bleibt die Walkyre bis zum Schlusse, und der Blitzstrahl, der ihr Leben endigte, ist ein Gnadenbeweis ihres Vaters, der sein Kind wieder zu sich nimmt.

Mit Unrecht ist aber hierin das Vorbild des Nibelungenliedes verlassen. Wenn auch dort die Walkyrenvergangenheit überall den Hintergrund bildet, auf welchem die Größe von Brunhilds Gestalt sich abhebt, so hat diese selbst doch menschliche, für uns verständliche Züge. Hier bleibt sie in ihrem Empfinden wie in ihrem Thun stets die Walkyre, und als Heldin einer modernen Tragödie also unverständlich; das menschliche Gefühl der Eifersucht ist in dieser Dichtung zu seinem Rechte nicht gekommen; aber auch die Walkyrennatur rechtfertigt es nicht, daß in demselben Augenblicke, wo die glühendste Liebe zu Siegfried sich äußert, zugleich auch dessen Tod gefordert wird. — Siegfrieds Bild ist ganz getrübt; gesetzt auch, er liege in einem Zauberbanne Brunhilds gefangen und eine reinere Neigung ziehe ihn zu Kriemhild, so bleibt die Bewältigung Brunhilds dennoch ein durchaus schnöder Mißbrauch seiner überlegenen Stärke.

Wiederum ganz anders geartet und von ihren Vorgängerinnen grundverschieden ist die „Brynhilde“ von R. Sigismund.[1]) Die Voraussetzungen, auf welchen diese Tragödie beruht, sind andere als diejenigen, welche desselben Dichters „Chriemhilde“ zu Grunde liegen. Man fühlt sich zuerst zu der Annahme versucht, die „Brynhilde“ schöpfe mehr aus dem ersten Theile des Nibelungenlied, wie die „Chriemhilde“ dessen zweitem Theile folgte.

---

[1]) Brynhilde: Tragödie in fünf Aufzügen von Reinhold Sigismund. Rudolstadt 1875.

Dem ist aber nicht so; beide Dichtungen stehen unabhängig von einander; es scheint als sei die „Brynhilde" die später gedichtete.

Nur in den letzten Akten lehnt sich die Tragödie an das Nibelungenlied an; vorzugsweise ist der Stoff der Edda entlehnt; ebenso sind auch die Namen der Edda beibehalten. Das Hauptmotiv stammt aus dem Liede: Helreidh Brynhildar (Brynhildens Todesfahrt). Deutlich tritt dies hervor in der ersten Scene, wo Brunhild von Odhins Dorne gestochen in Skatalundr, umschlossen vom Feuerwall, den tiefen Schlaf schläft, und in der letzten Scene, wo Brunhild vom Riesenweibe auf ihrem Helwege gehindert wird. Der Riesin sagt dort Brunhild: „doch gab mir Gudrun Schuld, Giuski's Tochter, ich hätte dem Sigurd geschlafen im Arm. Was ich nicht wollte, gewahrte ich da: daß ich überlistet ward bei der Verlobung." Auch das ist hier beibehalten. Sigurd hatte der Gudrun den Ring gegeben, welchen er von Brunhild empfing, als er (statt Gunnar's) ihr den Andvaranaut an den Finger steckte. So weit geht die directe Anlehnung an die alte Sage.

Das Weitere stammt vorzugsweise aus dem Bruchstück eines Brynhildenlieds. Wenn man nun auch in unserer Zeit dieses Lied durch Umstellung der Strophen als ein Ganzes erscheinen lassen möchte, so bleibt der Versuch doch unter allen Umständen problematisch und der Erfolg ein zweifelhafter. Für den Dichter, der aus dieser Quelle schöpft, fehlen aber jedenfalls gerade die Punkte, deren er nicht entrathen kann: so vor Allem Sigurds Verlobung mit Gudrun, seine Werbung um Brynhilde für Gunnar, der Streit der Königinnen und Sigurds Tod. Die drei ersten Punkte hat der Dichter selbstständig ergänzt, der vierte geht hinter der Scene vor sich und wird als geschehen vorausgesetzt.

In der Ergänzung der beiden ersten Punkte liegt die Schwäche der ganzen Dichtung, die sonst glatt geschrieben und edel in Sprache und Haltung ist.

Sigurd hat sich mit Brynhilde verlobt und verläßt sie, um von deren Bruder Atli die Genehmigung dieses Bündnisses einzuholen. Sie ist ihm geworden; auf dem Rückwege zu Brynhilde

kehrt er aber bei den Giukungen ein. Gudrun ist bei dem ersten Anblick ganz von ihm erfüllt; dadurch entbrennt Guthorms (ihres Stiefbruders) wilde Eifersucht, da dieser ebenfalls für Gudrun glüht. Zugleich erwacht in Gunnar das heiße Verlangen nach Brynhilde; wie dieses entstanden ist, bleibt unaufgelöst. Die zauberkundige Mutter Griemhilde entwirft nun mit ihren Kindern einen Plan, Sigurd zu fesseln und dessen Treue gegen Brynhilde zu lösen. Der Zaubertrank bewirkt diese Wandlung Sigurds völlig: Brynhilde ist vergessen und unmittelbar darauf erfolgt die Verlobung mit Gudrun. Als Bedingung der Annahme seiner Werbung um Gudrun läßt die Mutter ihn aber einen Eid schwören, ihrem Sohne Gunnar getreuen Beistand zu leisten um die Maid zu gewinnen, die Gunnar begehrt.[1]) Diese Scene ist widerwärtig darum, weil Alle in das Complott mit verwickelt sind. Welchen Character gewinnt die Gluth Gundruns dadurch, daß sie den geliebten Mann durch solchen groben Betrug gewinnen hilft?

Das Feuer um Skatalundr lodert noch; Brynhilde ist noch in demselben eingeschlossen. Gesetzt auch, diese Annahme sei auf entlegene Angaben der nordischen Sage gestützt, so fragen wir doch: warum benutzt dies der Dichter? dem Wesen der Sage entspringt die Forderung, daß das Feuer erlischt, sobald der Furchtlose dasselbe durchritten und Brynhilde erweckt hat. Hier läßt uns der Dichter über Wesentliches ganz im Unklaren. Von der Tarnkappe ist nirgends die Rede. Einen Gestaltentausch mit Zauberkräften zu bewirken hat Griemhilde versprochen; es scheint aber, sie hat ihn nicht vollzogen. Zuerst versucht Gunnar vergeblich das Feuer zu durchreiten. Da ist zwar Sigurd bereit, mit Grani das Wagniß zu bestehen; aber als Gunnar zu erscheinen und die Maid zu betrügen, dessen weigert er sich; doch Griemhilde mahnt ihn an seinen Eid; dazu kommt das weiberlistige scheinbare Abmahnen Gudruns, und nun kann Sigurd nicht anders. Ohne Gefährde dringt er bis zu Brynhilde. Wie er sie erschaut, fällt

[1]) Dies Motiv ist dem Eide Rüdigers nachgebildet.

es ihm wie Schuppen von den Augen; nun erkennt er, was unfaßbar als Vorwurf ihm nachgegangen ist; nun erscheint ihm in fürchterlicher Klarheit, was er that; nun taucht es in seiner Seele auf, daß er meineidig sei, da er erst Brynhilde und nachher Gudrun Treue schwur. Jetzt erwartet man aber von ihm, daß seine edle Seele zurückkehre zu seinem ersten Eide, den er ohne seine Schuld gebrochen hat, jetzt, da er von Brynhilde in heißer Wonne als der lange Ersehnte begehrt wird: doch nein; um dem heftigen Zwiespalt seines Gewissens zu entgehen, schwört er einen neuen Meineid: er sei Gunnar! und Brynhilde? sie glaubt dies! wie ist das möglich? entweder, der Gestaltentausch ist geschehen: dann kann und darf sie ihn nicht als Sigurd begrüßen; oder er ist nicht geschehen: dann begreift man nicht, warum sie sofort sich umstimmen läßt und ihn für Gunnar hält. Ferner: warum entscheidet er sich für den Treueschwur, den er Gudrun leistete, jetzt, wo er das ganze Gaukelspiel, wenn nicht durchschaut, so doch ahnen muß? diese Scene ist unmöglich. — Darauf berichtet er, Sigurd sei mit Gudrun verlobt und wirbt als Gunnar um Brynhildens Hand. Und Brynhilde? sie nimmt sofort seinen Antrag an. Es scheint zwar, als ob Rachegedanken sie leiteten: „der Liebe sanfte Bande sind zerrissen, mit denen Sigurd mich gefesselt hatte, und ich vermag auf Rache nur zu sinnen."

Mit ihren Rachegedanken ist es jedoch nicht so ernst gemeint. Sie ist schon einige Zeit als Gemahlin Gunnars am Hofe und hat den König in seiner ganzen Erbärmlichkeit kennen gelernt, da beginnt es in ihr zu tagen; um dieses Mannes willen hätte Odhin sie in Skatalundr eingeschlossen? dieser Gunnar hätte den Flammengürtel durchbrochen? „Nimmer, nimmermehr! ich ahne Lüge, frevelhaften Trug!" Jetzt erinnert sie sich auch, daß der Verlobte auf Skatalundr stets das Schwert als trennende Schranke auf dem gemeinsamen Lager zwischen sie legte. Nun will sie die ganze Wahrheit wissen. Högni, welchen sie zuerst angeht, weicht ihr aus. Da wendet sie sich an Gudrun, und in einer der Badescene nicht glücklich nachgebildeten Unterredung der Königinnen

verräth Gudrun ohne große Umstände, daß Sigurd der Held gewesen ist, welcher für Gunnar alle Gefahren glücklich überwunden hat.

Jetzt weiß Brynhilde genug. Von Gunnar, der bis dahin ihre Gunst noch nicht genossen hat, fordert sie Sigurds Tod. Da sie nie Sigurds Weib werden kann, gönnt sie ihn auch der Gudrun nicht; durch Sigurds Tod will sie sich an dem ganzen Geschlechte der Giukungen rächen. Sie reizt den Gemahl, indem sie ihn in seiner Kleinheit neben Sigurd erscheinen läßt; sie berichtet: Sigurd habe geprahlt, daß er in ihren Armen einst geruht habe; die Thatsache selbst bestätigt sie jedoch nicht. Da ist Gunnar gewonnen. Högni ist zwar ein Ehrenmann; er widerstrebt Gunnar's blutigen Plänen auf's heftigste. In Guthorm findet sich aber ein williges Werkzeug, und von ihm wird Sigurd auf der Jagd am Brunnen erstochen. Daß Guthorm der Mörder sei, erfährt Gudrun aus Högni's Munde, denn Gunnar war bei der That nicht zugegen, er war zu Hause geblieben. Nunmehr triumphirt Brynhilde; sie bekennt ihrem Gemahl alsbald Sigurds unwandelbare Treue und ihre Gründe, welche sie dessen Tod wünschen ließen; sie erklärt ihre Absicht, selbst sich das Leben zu nehmen und bittet Gunnar, ihren Leichnam mit dem Sigurds vereint zu verbrennen. Gunnar verspricht Alles. Auf Sigurds Spuren fährt ihre Seele als Walkyre zur Hel hinab, unaufgehalten von dem Riesenweibe, das ihr hindernd in den Weg tritt.

Wenn auch die Analyse der drei besprochenen Dramen nur eine knappe sein durfte, so hat ihre Kürze doch hoffentlich der Deutlichkeit keinen Eintrag gethan. So viel lehrt uns der erste vergleichende Blick, daß jede in ihren Grundlagen durchaus verschieden von den andern ist; ebenso verschieden sind sie also auch in Anlage und Ausbau. Wir gewinnen hieraus das Urtheil, daß dem Dichter hier ein Stoff vorliegt, welcher ihm mehr Freiheit der Bewegung gestattet, also dankbarer ist, als die dramatische

Behandlung irgend einer anderen Hauptfigur aus diesem Sagenkreise. Ferner: wenn wir auch bei keiner dieser drei Dichtungen unsere Bedenken verhehlen durften, so dürfen wir hier doch gerne zugestehen, daß jede an ihrem Theile zur dramatischen Auffassung des Characters der Brunhilde ihren Beitrag geliefert hat. Die eine Erkenntniß, welche wir aus diesen Versuchen schöpfen, ist die, daß die Walkyre Brunhilde als Heldin einer modernen Tragödie nicht geeignet ist unsere Mitempfindung zu erregen, und daß die Zaubermittel in der Form, wie die Sage sie enthält, in einer modernen Bühnendichtung eine Stelle nicht finden dürfen. Eine zweite Erfahrung geht in das Bedenken über, daß auch das Weib Brunhilde, bei aller psychologischen Vertiefung ihres Characters, so ohne Weiteres zu einer tragischen Heldin im dramatischen Sinne auch noch nicht geschaffen ist. Ihrem Character fehlt die ἁμαρτία, also ist der einfache Conflict ausgeschlossen. Zur wirklichen Collision fehlt uns, neben der Liebe zu Siegfried, der zweite Factor; denn der Haß und der daraus entspringende Rachedurst können als solcher nicht gelten. So lange es der Dichtkunst nicht gelingt, diesen zweiten Factor zu ergänzen, bleibt die tragische Größe der Brunhilde eine epische.

E. Rüdiger-Dramen.

In dem ganzen Sagenkreise ist Rüdiger ohne Zweifel diejenige Erscheinung, welche unser Mitgefühl am meisten erregt und deren inneren Kampf wir am ersten zu verstehen vermögen. Auffallend bleibt es daher, daß sich die neuere Dichtung erst spät der dramatischen Entwicklung dieses Characters zugewendet hat, und daß diese Versuche noch gering an Zahl sind. Auf die Schwierigkeiten, welche in der Person Rüdigers selbst liegen, haben wir schon früher hingewiesen (siehe oben, Seite 100 ff.); die Hauptaufgabe des Dichters bleibt also auch hier die, den epischen Rüdiger in eine Gestalt von dramatischer Tragik umzuwandeln. Nicht viel

geringere Kunst und poetische Gewandheit erfordert aber die technische Seite der Aufgabe: die ganze, gewaltig bewegte Umgebung soweit zurückzudrängen, daß Rüdiger stets im Vordergrunde steht und daß wir neben den anderen, ihn überragenden Gestalten seinen Conflict wie sein Geschick nicht aus den Augen verlieren.

Hören wir, wie die Dichter sich ihre Aufgabe zurechtgelegt und zu lösen versucht haben.

Drei Dramen tragen den Namen Rüdigers auf dem Titel: alle drei gehören den letztverflossenen zehn Jahren an; sie haben in ihrer Anlage dieselben Grenzen sich gesteckt und umfassen die Ereignisse vom Empfange der Burgunden zu Bechlaren bis zum letzten Kampfe; auch in ihrem Verlaufe haben sie viel Aehnliches, das eine Bekanntschaft der folgenden mit den früheren vorauszusetzen scheint, jedoch ohne daß eine directe Anlehnung daraus zu ersehen wäre. Von allen Dreien darf man auch gleichmäßig rühmen, daß sie in Sprache und Ausführung edel gehalten sind.

Das älteste unter ihnen ist das Drama von L. Schenck[1]). Mit ihrem Gemahl erwartet die Markgräfin die nahenden Gäste. Sie mag ihrem Gatten ihre Besorgniß nicht verhehlen, daß die Einladung Kriemhilds an die Brüder in böser Absicht ergangen sei. „Mit ihrem Stolz, den ich nicht tadeln mag ... paart sich ein finstrer Zug und stößt zurück, was immer sich ihr liebend nahen möchte.“ Darum sagt ihr Herz,

„daß aus Kriemhildens Seele nimmermehr
der alte Groll gewichen, daß die Pläne,
die sie seit Siegfrieds Fall geheim gehegt
und die bis jetzt jedweden ihrer Schritte
geleitet, endlich der Verwirklichung
entgegen reifen sollen und mit Recht
darf ich erbangen um die fremden Gäste
wie um dich selbst, wenn du sie hingeleitest“ ...

---

[1]) Markgraf Rüdiger. Drama von Lothar Schenck. Paderborn 1866.

„allzukühner Muth
hieß sie die Vorsicht keck bei Seite setzen."

Ebenso unzweideutig spricht Dietrich vor Rüdiger seine Besorgniß aus:

„wem es vergönnt war lange Zeit
der Königin Gebahren zu verfolgen,
der kann sich nicht verhehlen, welches Loos
Kriemhilde den Burgunden zugedacht."

Mit Recht erklärt Dietrich den Eid, den Rüdiger zu Worms seiner neuen Gebieterin schwur, für ein „unbedachtes Wort"; in Erwägung aller dieser Umstände ist er der Hoffnung, es werde ihm noch gelingen, die Burgunden zu rechtzeitiger Umkehr zu bewegen.

Indessen auch Hagen weiß von jenem Eide Rüdigers; dieser Eid wirft einen dunklen Schatten in die Zukunft, darum muß Hagen sich der Treue des Markgrafen auf alle Fälle versichern. Es kommt zu einer eindringenden Auseinandersetzung, in welcher Hagen nichts verschweigt, was ihn beunruhigt; mit Staunen erfährt Rüdiger, daß die vergangenen Dinge von Hagen noch unvergessen sind. Aber gestützt auf seiner „Königin bekannten, erhabnen Sinn" schwört er unbedenklich

„mit meiner ganzen Macht an Etzels Hof
euch zu beschützen, jegliche Gefahr
von euch zu wenden und in Sicherheit
euch zu geleiten, bis des Reiches Mark
ihr wieder überschreitet."

Ist dieser zweite Eid nicht noch weniger bedacht, als jener erste? Das Vertrauen auf den erhabenen Sinn seiner Königin macht ihm zwar alle Ehre; aber gilt denn das Wort Götelinds und Dietrichs nichts? muß nicht der ausgesprochene Argwohn Hagens ihn stutzig machen? kann er auf unser Mitleid rechnen, nun, da er mit offenen Augen sich in das verderbenbringende Dilemma stürzt?

Die Absichten der Königin und Rüdigers Verblendung werden offenbar gleich bei der ersten Begrüßung. Sie vertraute auf

Dietrichs und Rüdigers Mitwirkung in dem Kampfe gegen die Gäste; da berichtet Rüdiger ihr von dem Eide, den er in Bechlaren schwur; aber diese Berufung weist sie kurz ab:

„nur Einem seid ihr Treue schuldig. Schwüre
entgegen diesem fesseln nicht."

und sendet ihn dahin „wo die fremden Knechte jetzt schmausen im geräumigen Gelaß, und wo Fürst Blödel bald erscheinen wird." Und Rüdiger?

„ich werde handeln eurem Wort gemäß
und geh' ich dem Verderben auch entgegen."

Liegt hier eine Unklarheit in dem Zwecke seiner Sendung? und doch sagt er hinterher zur Königin: „schwer genug empfind' ich's schon, daß man mit Arglist sie an ihren Knechten so geschädigt hat"; wo war er denn während dieser Zeit? Und doch hofft er noch, es möge wohl gelingen „den Zorn der Königin zu besänftigen und sie versöhnt in friedlichem Geleit zur Heimath zu entlassen." Von diesem Wahne befreit ihn jedoch Kriemhilds erklärte Absicht, Keinen entrinnen zu lassen „auf dessen Seele von der früher'n That auch nur der kleinste Schatten fällt"; sogar Dietrich beklagt ihn, daß ihm „so Schweres hier ward auferlegt". Und Rüdiger? er schwankt nicht, er ist schon fest entschlossen: „Nur dem Gebot der Treue will ich folgen". Damit meint er die Mannentreue, welche er der Königin schuldig war. Auch das wollen wir ihm zur Ehre anrechnen, daß er diese Treue so hoch stellt; jedoch begreiflich wird es darum nicht, daß er hier über den anderen Eid so skrupellos hinweg geht. Aber ganz unverständlich wird es, wenn er vor der Königin noch einmal auf den „schweren Eid, mit dem mich Hagens Arglist fesselte" sich beruft, und unmittelbar noch hinzufügt: „auch trieb die Ehre mich zu diesem Eid";

„Unbedacht fürwahr
muß ich dies nennen, wie ich jetzt nun sehe,
daß sonder Arg mein ganzes Herz sich ihnen
gefangen gab."

Das sind Ausflüchte! wenn er arglistig zu dem Eide gebracht wurde, so darf er nicht hinzufügen, daß die Ehre ihn dazu getrieben habe. Unbedacht war der zweite Eid jedenfalls; aber „sonder Arg“? Der Argwohn konnte sich doch nur auf die blutigen Absichten der Königin richten; war er denn nicht dreifach gewarnt? Das sind Winkelzüge, die ihn des zweiten Eides nicht entbinden. Jedenfalls steht hier Eid gegen Eid; das ist ein ganz anderer Conflict wie der im Epos; man sieht keinen durchschlagenden Grund dafür, daß er sich für den früheren Eid entscheidet, den er der Königin schwur.

Die ähnlich angelegte Tragödie von W. Osterwald[1]) hegt in ihrem Innern einen ganz anders gearteten Geist. Der Empfang der Burgunden zu Bechlaren sowie die Verlobung sind edel und rein in Anlage und Sprache. Die Gespräche sind voll feiner Sitte und Gewandtheit. In den frohen Sinn des beglückten Hauses werfen nur Hagens böse Ahnungen trübe Schatten, aber man achtet ihrer noch nicht. Dunkler färben sich die Wolken, als Hildebrant und Dietrich als Warner den Reisenden auf dem Wege zur Etzelnburg entgegenreiten. Zwar weiß Kriemhild zuerst ihre Absichten klug zu verbergen; erst bei der Begegnung auf dem Schloßhofe läßt sie die Maske fallen. Das ist soweit völlig gerechtfertigt. Nun hat aber auch Rüdiger diesem leidenschaftlichen Ausbruche von Kriemhilds Zorngedanken, und zwar schweigend beigewohnt; ihm ist sofort Alles klar, was kommen wird; er klagt, aber seine Klagen sind ohne Kraft; er ist schon jetzt ein gebrochener Mann. Noch scheint es ein Mittel zu geben, dem drohenden Sturme zu begegnen; das dürfte geschehen durch die beiden Frauen, Rüdigers Gemahlin Götelinde und seine Tochter, Diotlinde. Deren Vermittelung führt aber Dietrich ein, nicht Rü-

---

[1]) Rüdiger von Bechlaren. Ein Trauerspiel von Wilhelm Osterwald. (Halle 1849. Leipzig 1873.)

diger; Hildebrant geht auf Dietrichs Geheiß nach Bechlaren und führt die Frauen herbei ohne Rüdigers Vorwissen. Von Anfang an hat Rüdiger etwas Weiches in seinem Wesen, das an dem Recken befremdet; seine Klagen streifen fortan aber stark an das Weinerliche; an Dietrich klammert er sich als seine letzte Rettung:

Reicht mir, o König, eure starke Hand
und gönnet mir, mich fest daran zu halten.
O, ihr habt recht gesehn, und ich war blind,
blind, Dietrich, blind! und muß nun das erleben
und muß das sehn!

Dietrich will ihn fortziehen: „kommt, alter Mann!" denn sie sind im Begriffe, für die Nacht Abschied von den Burgunden zu nehmen; aber von Giselher vermag Rüdiger nicht zu scheiden, ohne noch einmal seinen ganzen Schmerz auszuschütten:

Ach, Giselher! ich kenne mich nicht mehr,
der eine Tag, der eine schwere Tag
hat nun so viele Jahre mir,
hat all mein Leben mir zunicht gemacht.
Hievor — wie war die Welt so wunderschön,
und welche Lust in dieser Welt zu leben,
denn alles Leben war gesunde That
aus Recht zum Rechten sonder Falsch gekehrt!
doch nun — ach nun! — Gott tröste dich, mein Sohn,
schlaf wohl!

Das ist kein Rüdiger, kein Held mehr, der zwar Schmerz empfindet, aber den Schmerz eines kraftvollen Mannes, der sich mächtig fühlt, noch gewaltig einzugreifen. Diese verzweifelte Hoffnungslosigkeit, die jeden Willen und jeden Entschluß lähmt, brechen seinem Charakter die Spitze ab. Auch seine Frömmigkeit wird von dieser Krankhaftigkeit angesteckt, der sich auch die Umgebung, besonders die beiden Verlobten, nicht entwinden kann. Sein Wesen löst sich allgemach so auf, daß er bei dem ersten Erscheinen der beiden Frauen sogar deren Geister zu erblicken glaubt; er hält sie schon für ermordet und reißt sein Schwert heraus, um ihren Tod an dem unbekannten Mörder zu rächen; sie müssen ihn erst vereint versichern, daß sie wirklich noch leben; er flieht

sogar ihre Begrüßung: „Nein, laßt mich los! Ihr wißt nicht, wen ihr küßt!“

Ohne Spannung sehen wir daher seiner letzten Entscheidung entgegen; denn wir wissen schon lange voraus, was seine Seele martert; und wenn wir es nicht wüßten, so sagt er es uns mit eignen klaren Worten:

„Mich quält ein tiefrer Schmerz: der Schmerz der Treue.
Was ist dem Manne heiliger als sie,
dem deutschen Mann vor allen andern Männern?
so bin auch ich mit meinem Herzblut stets
getreu gewesen meinem Könige,
und all' mein Stolz war meine Mannestreue.“ . . .
„Doch meine Treu' gehört auch meinem Kinde,
gehört auch ihm, dem ich es anverlobt,
und durch ihn, ach! den sämmtlichen Burgunden.
Und also bleib ich ein unsel'ger Mann,
treulos getreu, wie ich mich auch entscheide,
für oder wider die Burgunden falle.“

Hier ist der Conflict etwas verschoben; an die Stelle des treuen Freundes, dem auch die Gastfreundschaft ein göttliches Gebot ist, tritt der Vater, der seiner Tochter und seinem künftigen Verwandten glaubt Rechnung tragen zu sollen. Dieser Ersatz ist schlecht gewählt und unzureichend. Denn einerseits kann doch eine künftige Verwandtschaft, welche erst durch den künftigen Abschluß des Ehebündnisses in Kraft tritt, unmöglich dem Eide der Mannestreue die Waage halten, und ebensowenig darf das immerhin zweifelhafte Glück, das seiner Tochter aus der künftigen Ehe erwachsen soll, seine Mannestreue, die durch den Eid und wahre Dankbarkeit versiegelt ist, im Geringsten ins Schwanken bringen.

Der Mahnung Kriemhilds an seinen Eid in Worms bedarf es nun eigentlich nicht mehr; seine Entscheidung steht schon längst fest. Groß steht ihm gegenüber seine Gemahlin Götelinde:

„Du hast gewählt, wie es dem Helden ziemt,
und wenn du fällst, so kann ich ruhig sterben
mit dem Gedächtniß deiner Heldengröße.
Du hast gewählt wie ich von dir erwartet.“

So billigen auch die Burgunden seinen Entschluß, wiewohl er ihnen erklärt „ihr habt um eure Thaten den Tod verdient als den gerechten Lohn", und, ohne daß wir ihn verstehen, hinzufügt:

„So bin auch ich ein schuldbeladner Mensch,
wenn ich im Kampf euch gegenüber steh'."

Die letzten Kämpfe gehen hinter der Scene vor, und seinen Tod von Gernots Hand erfahren wir durch Hildebrant.

Wir können uns darum dem Eindruck nicht verschließen, daß die Tragödie die Erwartungen nicht erfüllt, welche der I. Act erregt. Mit mancherlei Hebbel'schen Anklängen wird sie gegen den Schluß zu immer matter; die Handlung verschwindet und die Reflexion wiegt vor; die vielen Monologe und eingestreuten Lieder bringen auch noch einen lyrischen Zusatz zu der vorwiegend epischen Haltung der ganzen Dichtung. Um der übrigen Personen nicht zu gedenken: jedenfalls ist Rüdiger nichts weniger als ein tragischer Held; er ist ein alter Mann, dessen Thatkraft und Entschlußfähigkeit durch die Last der Jahre gelähmt ist.

Außer dem Ueberwuchern eines etwas sentimentalen Christenthums spielt auch das politische Moment eines Stammeshasses zwischen Hunnen und Germanen leicht in die Dichtung hinein, ein Factor, dessen Berechtigung stark angezweifelt werden muß.

Die neueste und bedeutendste Rüdiger-Dichtung ist die von F. Dahn[1]). Sie ist eine von den wenigen, denen man es deutlich abmerkt, daß der Dichter mit früheren verwandten Dichtungen sich bekannt gemacht hat, und mancherlei bewährte Züge zu verwerthen sucht. Sie verräth ferner, daß ihre Wurzeln aus einem tiefen, weitumfassenden Studium altgermanischer Geschichte ihre Nahrung ziehen, daß darum auch die Hauptpersonen darnach streben, eine mehr historische Physiognomie zu gewinnen. Sie sieht sich darum auch veranlaßt, der großen sagengeschichtlichen Katastrophe einen

[1]) Markgraf Rüdiger von Bechelaren. Ein Trauerspiel von Felix Dahn. Leipzig 1875.



politischen Untergrund zu geben, und dieselbe in einen bedeutungsvollen Zusammenhang mit der germanischen Weiterentwickelung zu setzen. Die beiden letztgenannten Absichten der Dichtung, deren Berechtigung wir vorläufig dahingestellt sein lassen, ziehen naturgemäß bedeutende Abweichungen von der überlieferten Sage nach sich, so sehr sie auch im Ganzen den Rahmen des zweiten Theiles des Epos einzuhalten sucht.

Wir finden auch hier Rüdiger und Götelind im Schloßhofe zu Bechlaren im Gespräche und nach zwanzigjähriger Ehe ihr ungetrübtes Glück preisend. Sie erwarten die Gäste vom Rheine; Rüdiger, der am Hofe zu Worms aufwuchs (?), freut sich vor Allem auf die Wiederbegegnung mit seinem Jugendfreunde Volker; sein väterliches Herz ist aber auch in Erregung, denn das schon eingeleitete Verlöbniß Giselhers mit seiner Tochter Dietlinde soll nun zum Abschlusse gebracht werden. Daneben hegt er aber noch die besondere Hoffnung, durch dieses Eheband werde der letzte Schatten zwischen Etzel und den Burgunden schwinden. In diesem Punkte ist Rüdiger „froh vertrausam". Götelind sieht aber schärfer; sie traut weder Dietrich noch Kriemhilde; auch bei Etzel ist nicht Alles unverdächtig; die Hunnenpriester, welche ihm sämmtlich nach Helke's Tode riethen, Kriemhilde an seine Seite zu erheben, ließ er tödten, und schwur seiner neuen Gemahlin bei Helke's Schatten, ihr den ersten Wunsch, welchen sie nach der Brautnacht an ihn stellen würde, blindlings zu erfüllen. Seitdem wähnt Rüdiger, sie sei getröstet; anders denkt Götelind in der Erinnerung an die erste Begegnung Etzels und Kriemhilds, die in Bechlaren statt fand: Kriemhild schrie laut auf und fiel in Ohnmacht; dann sprang sie plötzlich auf und „sprach, die Arme in den nächt'gen Himmel reckend: Siegfried! Siegfried! hör's, ich schwöre!" seitdem hörte man sie niemals klagen. — Zu ihnen tritt Meister Konrad, Dietlinds Lehrer: derselbe war früher Sänger; nach dem Sachsenkriege sah er Siegfried und wurde von hoher Achtung vor ihm erfüllt; als er aber von dessen Tode hörte, ging er ins Kloster. Auf die Sühne dieser That hofft er seitdem; nun scheint auch ihm die Zeit der Vergeltung gekommen.

Underdessen kommen die Gäste an, in einer schönen Scene von Volker angekündigt. Kriemhild hat aber ihrem glühenden Racheburst nicht zu widerstehen vermocht; heimlich kommt sie mit Dietrich herbei, um sich zu überzeugen, daß auch keins ihrer Opfer zurückgeblieben ist; mit dämonischer Freude erblickt sie Alle; Giselhers Ankunft hätte sie lieber nicht gesehen; nun er aber kommt, muß er mitsterben. Unbemerkt stürmt sie wieder hinweg.

(II. Aufzug:) Hagen wiederholt Gunther seine früheren Warnungen und fordert ihn auf, umzukehren, aber der König sieht in Hagens Warnungen nichts als Reue. Kann ihm das ernst sein? gewiß nicht, und Hagen weist diesen Einwand auch gebührend ab: die Reue ist der Narren! Für Gunther lud er den Haß der ganzen Welt auf sich: seit dem Tage haßt der König ihn, und Gunther läugnet das nicht. Doch Hagen folgt auch jetzt aus Treue. Er glaubt Gunthers Plan zu kennen: Etzel zu morden und die Völker zu befreien; auch diesen Mord will Hagen auf sich nehmen; und wenn Kriemhild den Herrn Christus zum dritten Gemahl nehmen würde, er würde denselben auch erstechen, weil das Merkwort sage: den Rächer schlage todt. In Wirklichkeit insinuirt aber Hagen dem Könige den Plan, um ihn dafür zu gewinnen; Gunther reißt sich los, mit anscheinendem Abscheu; nun weiß Hagen, daß die Burgunden verloren sind. Hier kommt das politische Motiv zuerst herein.

Die Mittheilungen des an Rüdigers Hofe eben erscheinenden Dietrich geben den Befürchtungen neue Nahrung. Ellak, der Avaren-Chan, steht mit seinen Schaaren in der Nähe. Entsetzt erfährt Rüdiger von der Anwesenheit Kriemhilds; er muß aber schwören, darüber zu schweigen; alsbald vertraut Dietrich ihm Kriemhilds Absicht; in ihrem Auftrage mahnt Dietrich ihn an den Eid, den Etzel und Rüdiger der Königin schworen, daß sie ihren ersten Wunsch erfüllen würden. Alsdann kommt Dietrich auch mit seiner eigenen Absicht heraus: er fordert Rüdiger auf mit ihm zusammen Etzel zu stürzen: „helft Siegfried rächen und

die Welt befrein!" Hagen und Gunther wollen sie der Königin gebunden überliefern. Etzel werde es auf einen Kampf nicht ankommen lassen, sondern in die Steppen zurückweichen; so werde das Abendland befreit. Aber Rüdiger weigert sich; Treue und Dankbarkeit gegen Etzel hindern ihn. Dem kann Dietrich nicht widersprechen; er will einen anderen Weg suchen, seinen Plan auszuführen. Aber die Burgunden sind verloren; nur Giselher ist vielleicht noch zu retten. — Hier kommt die politische Absicht also abermals zu Tage. — Im Namen der Königin befiehlt Bleda dem Markgrafen, keinen der Burgunden zurückfliehen zu lassen, sondern, bei Gefahr seines Lebens, alle zu Etzels Hofe zu bringen. Hornbog wird unterdessen zum Schutze der Burg zu Bechlaren zurückbleiben. Nun weiß Rüdiger Alles, und überwältigt stürzt er zu Boden. Damit ist aber die Spannung des Zuschauers auch eigentlich vorbei; denn, was folgt, kann nur der böse Ausgang sein.

Aber die Fäden verwirren sich noch mehr. Von ihrem Gemahl erfährt Götelind was alles geschehen ist: mit Mühe hält sie sich eine Zeitlang aufrecht, dann aber bricht ihre Fassung zusammen; in dem Uebermaße ihres Schmerzes will sie sich in die Donau stürzen; da verheißt Rüdiger ihr, er werde Giselher und Dietlind retten. Die Möglichkeit bietet ihm ein Ring, welchen die Königin ihm gesendet hat, und welcher dem Inhaber bei allen Unterthanen Etzels unweigerlichen Gehorsam fordert. Diesen Ring gibt Rüdiger den Verlobten; vor ihnen öffnet sich das Thor der Burg und der Weg der Flucht ist frei. Aber auch Hagen ist hinausgedrungen; er fehlt unter den Gästen Etzels bei der Ankunft; was ist aus den drei Flüchtigen geworden? Zum Entsetzen Rüdigers kommt zuerst Giselher freiwillig in Etzels Burg; er gehört zu den Nibelungen und will deren Geschick theilen; darum übergab er den Ring in Hagens Hände; zur Stunde ist Hagen wohl in Sicherheit. Die Rache kann jetzt nur noch halb gelingen: „Da hab' ich nun Frau Ute's ganze Brut, vom Königs Aar zum Nestling — und Er fehlt", klagt die Königin; jetzt könnte die blutige Vergeltung gleich geschehen; doch Etzel fürchtet, die vereinte Macht

seiner Hunnen und Bulgaren sei noch zu schwach, er wartet noch auf die Ankunft der Avaren. Aber vergebens: statt der erwarteten Hülfe erscheint Hagen selbst. In der Avaren Lager ist er gedrungen; er allein schlug und zerstreute deren Schaaren und bringt des todten Ellak Schild; freiwillig erscheint er, um seine Sippen nicht zu verlassen. Noch einmal dringt er in Gunther den letzten Augenblick zur Rettung zu benutzen. Bei dem Mahle soll Gunther Etzel tödten; Hagen will Dietrich und Rüdiger erschlagen, denn die Beiden sind mit Etzel einverstanden; auch Ortlieb soll fallen. Aber Gunther graute es vor Hagens Plänen. Er fühlt das Verderben nahen und freut sich auf den Tod, denn seit Siegfrieds und Brunhildens Tod gilt ihm das Leben nichts mehr: Hagen trägt an Allem die Schuld. Trotz alledem will Hagen von dem Wagnisse nicht abstehen; die Scheide des Balmung wirft er weg und legt das blanke Schwert vor sich auf den Tisch. Volker reicht ihm das Horn und fordert ihn auf, einen Minnetrunk auszubringen, da trinkt er Herrn Siegfrieds Minne! wüthend ergreift Kriemhild eine Fackel und erhebt sie gegen Hagen: da stürmen von allen Seiten die Hunnenschaaren herein und unter allgemeinem Kampfe fällt der Vorhang. — Der Schlußact beginnt mit dem Saalbrand und enthält die letzten Kämpfe; zwar ist Alles umgedichtet, aber auch hier entziehen sich die Kampfesscenen unseren Blicken. Endlich muß auch Rüdiger in den Streit; Kriemhild mahnt ihn an seinen Eid: da klagt er nicht und sucht keine Milde; er bekennt sich zu Allem, auch daß er Gieselher wollte entfliehen lassen. Die Burgunden bestimmen unter den Letztüberlebenden durch das Loos den Gegner Rüdigers. Dasselbe trifft Volker; er fällt. Zum zweiten Male loosen sie, dieses Mal ist Giselher der dem Tode Geweihte; er rennt freiwillig in Rüdigers Schwert. Zum dritten Male stürmt Rüdiger: da wird er von Hagen erschlagen.

Der Schluß soll uns eigentlich die Aufklärung über die Tragweite des politischen Motivs bringen. Nachdem Kriemhild die beiden Letzten, Gunther und Hagen, ermordet und sich selbst

in den Balmung gestürzt hat, ist für Etzel Alles dahin, was er auf dieser Welt besaß. Gebrochen sinkt er nieder an den Stufen von Helkes Grab und übergibt Dietrich die Herrschaft:

„auf euren Schultern ruht fortan die Welt!“

Dietrich: Ich nehm sie auf — — — für der Germanen Volk!

(zu Hildebrand)

Herolde laß in alle Lande ziehn
und allen Völkern heil'gen Frühling künden:
in Blut versank der blut'gen Nibelungen
Geschlecht: der Hunnen Joch und Geißel brach,
und hoch und leuchtend hängt der Gothenkönig
zu Bern den Heerschild starken Friedens auf,
der Amelungen unbefleckten Schild:
gerächt ist Siegfried und die Welt ist frei.

Wer ist dieser Dietrich? ist es der Albensohn der nordischen Sage, der später im Schlunde des Aetna verschwand? oder ist es Theodorich der Große, welcher zwei Jahre nach Etzels Tode geboren ward und erst in später Zeit in die deutsche Sage aufgenommen wurde? der Dichter denkt ohne Zweifel an den Letzteren. Diesen Theodorich kann er aber unmöglich zum Erben von Etzels Macht werden lassen; er kann ihn nur als Repräsentanten des Germanenthums meinen, welchem nach der Völkerwanderung der bestimmende Einfluß auf Europas Geschicke zufiel. Ueber diese ganz allgemeine Anspielung hinaus geht aber die historische Parallele nicht, und die Nibelungensage an sich gibt nicht die mindeste Veranlassung, dieselbe zu versuchen. Wo die germanistisch-historische Wissenschaft auf solche Versuche verfallen ist, hat sie stets den Boden unter den Füßen verloren; man vergleiche nur z. B. „die Nibelungen in der Geschichte und Sage“ von Moritz Thausing (Pfeiffer's Germania VI. 1861). Solche mißliche Versuche, an denen die Wissenschaft gescheitert ist, sollte die Poesie auch nicht unternehmen.

Wollen wir mit dieser Dichtung nicht in Einzelheiten rechten, so dürfen wir ihr, wie den beiden vorhergehenden zugestehen, daß sie einen bedeutenden Fortschritt in der dramatischen Bearbei-

tung bekundet. Aber so bereitwillig wir dies anerkennen, ebensosehr müssen wir auch betonen, daß es ihr, ebensowenig wie den anderen, gelungen ist, Rüdiger aus seiner epischen Passivität herauszuziehen und zu einem wirklich tragischen Helden umzubilden.

Unsere dramatische Literatur enthält noch ein anonymes Schauspiel [1]), das zwar nicht unmittelbar unter die Nibelungendramen zu zählen ist, dessen Erwähnung wir aber aus zwei Gründen uns nicht versagen wollen. Zuerst ist es eine gewisse äußere Verwandtschaft, die dasselbe in diesen Kreis einführt; die Heldin ist die uns aus der Sage nur entfernt bekannte Helke; ihre Umgebung ist uns dafür aber um so vertrauter: Etzel, Rüdiger und Gotelind, Dietrich und Hildebrant. Sodann steht die Dichtung auch in der genauesten inneren Beziehung zu unserem Sagenkreise; die weniger handelnd auftretenden Personen sind ihrem Bilde aus der Sage durchaus treu gehalten, aber in einer so edlen Reinheit gezeichnet, daß sie unserem modernen Verständnisse und Mitgefühl unmittelbar nahe treten. Der Dichter sieht seine Aufgabe nicht darin, bekannte Ereignisse der Sagengeschichte zu dramatisiren, sondern sucht vielmehr in Anlehnung an die Ueberlieferung die innerste Natur der Charactere zur Geltung zu bringen, und hat somit den Weg getroffen, der einzig für derartige Neudichtungen sich dankbar zu erweisen scheint. Die innere Tüchtigkeit dieser Dichtung mag eine kurze Exposition rechtfertigen.

Ortwin und Erk, die Söhne Helke's, und Gotelinds Sohn Nudung sind mit Dietrich nach Italien gezogen. Nun sitzen die beiden Mütter zu Etzelnburg im Gespräche, von bangen Sorgen und ahnungsvollen Träumen gequält. Helke ist die besorgtere, wiewohl Dietrich mit seinem Leben Bürgschaft für die beiden Königssöhne geleistet hat; sie weiß sie sogar sicher hinter den

*) Helke, Schauspiel aus der deutschen Heldensage. Leipzig 1856.

Wällen von Bern. Gotelind hätte dagegen mehr Grund zur Besorgniß, da Nudung um drei Jahre älter ist, als jene, und die ersten Proben seiner Waffentüchtigkeit ablegen soll. Da meldet ein Bote die verlorene Ravenschlacht. Hierüber weiß Etzel sich zu fassen: er verheißt, ein größeres Heer nach Italien zu senden; zwar von Etzels Söhnen berichtet der Bote Gutes; der ahnenden Gotelind aber meldet er Nudungs Tod. Wittig, Wielands Sohn, erschlug ihn schnöde mit seinem zaubergeschmiedeten Schwerte. Rüdiger wollte seines Sohnes Tod rächen, aber auch er ward schwer verwundet, und noch Schlimmeres würde erfolgt sein, wäre nicht Dietrich erschienen, bei dessen Anblick Wittig feige die Flucht ergriff. Mit Fassung hat Gotelind des Boten Bericht vernommen: sobald derselbe sich aber entfernt hat, bricht ihre Klage in herzzerreißendem Jammer aus; ihre einzige Hoffnung ist ihr Tod. Da straft Helke sie wegen ihres frevelhaften Wunsches; auch Etzel redet ihr zu. Aber noch hat sie sich nicht gefaßt, da tritt ein zweiter Bote auf: sein verstörter Blick verheißt des Aergste; er fällt Helken zu Füßen, und alles Drängen und Drohen entreißt ihm kein Wort, bis die Königin ihm seine persönliche Sicherheit gelobt hat. Da berichtet er die traurige Mähr von dem Tode von Etzels Söhnen; mit Diether, Dietrichs Bruder, entsprangen dieselben der Hut ihres Wächters Ilsung und wurden von dem fürchterlichen Wittig erreicht und erschlagen. Sobald Dietrich erfuhr, was geschehen war, eilte er Wittig nach; die besten Rosse der Welt, welche Beide ritten, eilten einander nach; nach einiger Zeit kehrt Dietrich zurück, ohne Siegesraub, entsetzt und finster blickend. In seinem Zorne schwang er sein Schwert über Ilsung und ohne Laut sank der schuldlose Wächter todt zu Boden. — Da reißt Etzel die Krone vom Haupte und wirft sie weg; mit seinem Schmerze vereint sich wilder Zorn; er gelobt an Dietrich ebenso zu handeln, wie dieser an Ilsung that; das christliche Gewand, das seine Seele angelegt hat, hält nicht Stand in diesem Sturme und das rachedürstende Heidenthum bricht wieder durch. Helke's Jammer ist nicht minder groß: aber echt weiblich mischt

sich in ihn die Selbstanklage: sie war es, die sich durch Dietrichs Bürgschaft bethören ließ; nun trägt sie selbst die Schuld am Tode ihrer Kinder. Da erhebt sich Gotelind, obzwar selbst vom Gram gebeugt, als die Fürsprecherin des Mannes, dessen Treue bisher keinen Zweifel erfahren hat und der doch selbst nicht minder hart getroffen ist.

Dietrich ist auf dem Rückwege zu Etzels Burg; er weiß, was seiner wartet; er sieht auch sein Haupt als mit vollem Rechte verfallen an; darum entläßt er seine Mannen und sendet sie zu Siegfried, „der im Norden fern des Staates waltet, den er den Nibelungen abgewann“. Nur dem gemessenen Befehle folgen die Mannen; nicht so Hildebrant. Er mahnt Dietrich an seine Pflicht, seinem Geschlechte sich zu erhalten; noch ist Dietrich nicht gewonnen, da kommt Rüdiger ihnen entgegen, um sie vor Etzel zu warnen, welcher einen Eid schwur, an Dietrich blutige Rache zu nehmen. Da ist Dietrich entschlossen, sich der Verantwortung nicht zu entziehen, auch den Schein eines ängstlichen Zögerns zu vermeiden, sondern sofort zu reiten. Nur eine Hoffnung bleibt den beiden rathlosen Freunden, das Vertrauen auf Helke's milden Sinn, welche einen Ausweg wohl finden wird. Noch bedarf eine andere Frage der Klärung, ob Dietrich an Wittig die Rache vollzog. Da berichtet Dietrich widerstrebend, daß er Wittig bis ins Meer verfolgt habe und dieser von seiner Ahnfrau Wachild mit Roß und Waffen in die Tiefe sei gezogen worden.

Weder seines Schmerzes um den Verlust seines Sohnes noch seiner Wunde achtet Rüdiger in dem Eifer seinen Freund zu retten. Aber die Aussichten sind gering; trübe und verstört geht Helke durch das Haus; Etzel wüthet in Bluturtheilen, um seinen Schmerz zu betäuben. Dem entspricht auch Rüdigers Empfang. Helke ist unerbittlich; sie verzweifelt an der göttlichen Liebe; weil sie in dem Walten über den Geschicken der Welt keine Gnade erkennt, hat sie selbst der Gnade entsagt. Da mahnt Rüdiger sie mit eindringlichen Worten: „dein Gram hat eine grimmig düstre Welt sich aufgebaut“; er erinnert sie an seine eigenen ihr früher geleisteten

Dienste; Alles ist vergebens; da wendet er sich verzweifelt von dannen. Aber jetzt gerade hat er den Zweifel in Helke's Seele geworfen. Sie beginnt in dem Verluste ihrer Söhne die Strafe zu erkennen dafür, daß sie einst ihren Vater Oserich heimlich verließ, um Etzels Weib zu werden. Während sie so mit sich selbst kämpft, tritt Gotelind zu ihr und setzt ihren felsenfesten Christenglauben der Verzweiflung Helke's entgegen. (Diese Stelle ist nicht besonders gelungen.) Noch ist Helke nicht ganz gewendet, da gemahnt die Botschaft von Dietrichs baldiger Ankunft sie zu schleunigem Handeln. Noch weiß sie nicht, wie sie sich entschließen wird, aber Aufschub will sie. Darum läßt sie Dietrich vorläufig in Gewahrsam bringen, um ihn vor Etzels Augen zu verbergen. — Unterdessen befragt Etzel seine christlichen und heidnischen Priester, was die Religion über seinen Racheentschluß urtheile; der christliche Priester verwarf ihn, die heidnischen billigen ihn aber; da wendet Etzel sich den alten Göttern wieder zu.

Helke wird nun gezwungen zu handeln, denn Dietrichs Anwesenheit läßt sich nicht länger verbergen. Ihre Seelenangst erreicht den Gipfel: „sie ist in tiefster Seele irr'". Aber ihre edle Weiblichkeit ringt sich siegend durch: sie will ihrem Gemahl offen bekennen, was sie that; nur ein harter Augenblick muß vorher überwunden werden: sie muß Dietrich unterrichten von dem, was sie thun muß. Sie wappnet sich mit dem Gedanken an die blutigen Leichen ihrer Kinder, um jede Regung des Mitleids zu ersticken: vor der edlen Männlichkeit Dietrichs und seiner entschlossenen Haltung, der nichts ferner liegt, als bei Helke Gnade zu suchen, sinkt aber ihre eigene, künstlich errungene, mitleidlose Entschlossenheit in den Staub. Und wie nun noch Dietrichs schmerzzerissene Seele sich klagend ausspricht um den Verlust Diethers, der auch Helke wie ihr eigener Sohn gewesen war, da schmilzt die Eisrinde um ihr Herz und ihre wahre edle Natur gewinnt wieder die Oberhand. Jetzt kann sie nicht anders: sie will ringen mit des Gatten Grimm, bis sie ihn überwunden hat, und ihres Sieges ist sie auch gewiß. Es ist aber auch die höchste Zeit. Denn Etzel hat

von Dietrichs Angelegenheit Kunde bekommen; das Haus hat er von Wachen umstellen lassen; nun sieht Dietrich seinen Tod vor sich. Die zarte Vermittelung Helke's hat Etzel rauh abgewiesen; Gotelind und Rüdiger hat er nach Bechlaren verbannt, aber auf Helke's dringendes Bitten war Gotelind geblieben, und Rüdiger wollte ebenso wenig von seinem Freunde scheiden; so scheint der Widerstand Aller an Etzels blutigem Entschlusse zu scheitern.

Da tritt Etzel auf, aber weniger zur That getrieben von seinem eigenen Rachegelöbniß, als von der Erscheinung seiner Söhne, welche im Traume ihn an die Rache zu mahnen schienen. Finster urtheilt er auch über die Treulosigkeit Helke's und Rüdigers, die gegen ihn verschworen sind. So empfängt er die vereinten Mahnungen der Beiden mit herbem Spott. Da erhebt sich Helke zu ihrer ganzen Größe; sie mahnt ihn zur Buße dafür, daß er den finstern Mächten des Heidenthums wieder zugefallen sei; sie stellt sich ihm gegenüber als die letzte Warnerin vor ihrem bald zu erwartenden eigenen Tode; sie deutet ihm das Erscheinen seiner Kinder als eine Mahnung zur Milde; da muß Etzel weichen. Er will Dietrich freien Abzug gestatten, aber wiedersehen will er ihn nicht. Aber nun rührt Helke ihn an seiner Großmuth; so lange er zu völliger Versöhnung nicht geneigt ist, ist sein Herz von Haß noch nicht frei. So muß auch den letzten Rest seines Widerstrebens Etzel aufgeben. Erst reicht er Rüdiger die Hand, und Dietrich wird herbeigeführt. Daß ihm Gnade verheißen sei, mag er nicht glauben. Da muß Helke auch ihm erst seine zähe Natur erweichen, und bewundernd beugt er sich unter Helke's siegende Größe, selbst aber schwer gebeugt durch den Gedanken an die ungerechte blutige Strafe, die er an Ilsung vollzog; und mit milden Worten mahnt Etzel an die gemeinsame Trauer, welche ihn für immer zum Christenthum wieder zurückgeführt habe.

Man fühlt es jeder Zeile ab, daß der Dichter an den edelsten Mustern der antiken wie unserer eigenen classischen Dichtung seinen Geschmack geläutert hat. So ist die Structur des Ganzen klar und durchsichtig; die Handlung greift knapp und scharf ineinander.

Die Diction ist durchweg fein und ansprechend, ohne Künstelei oder gesuchten Effect, und die Leidenschaft bleibt auch in den Momenten der höchsten Steigerung maßvoll. Das Beste an der Dichtung ist jedoch die Tendenz: das edle Weib, das im Feuer der christlichen Liebe seine Natur geklärt hat.

E. Epische und episch-lyrische Nibelungendichtungen.

War es Zufall, daß die Poesie am Anfange dieses Jahrhunderts glaubte, bei einer modernisirenden Umdichtung des Nibelungenliedes die epische Form beibehalten zu müssen? War es das falsche Prinzip oder die verfehlte Ausführung, welche nach v. d. Hagens, Tieck's und Anderer mißlungenen und darum aufgegebenen Versuchen fortan den Gedanken nicht aufkommen ließen, diesen verlassenen Weg aufs Neue zu betreten? Und wenn man jetzt seit zehn Jahren wiederholt unsere Dichtung jene epischen Bahnen auf's Neue einschlagen sieht, wie ist das zu erklären? Hat die dramatische Kunst an diesem Stoff ihre Mittel erschöpft? oder ist unsere Zeit wieder mehr der epischen Poesie zugewandt? Aber die dramatischen Versuche sind in neuester Zeit doch auch wiederholt worden, ja sogar zahlreicher geworden; epische und dramatische Dichtung scheinen also mehr in den Stoff sich zu theilen als denselben sich streitig machen zu wollen. Ist das Interesse an der Sache so sehr gewachsen, daß man die Möglichkeit einer Neudichtung nunmehr von allen Seiten in Erwägung zieht?

Solche Fragen drängen sich von selbst auf, wenn man die neuere Literatur überblickt. Wer möchte dieselben endgültig beantworten? und einen Zusammenhang dieser äußeren Erscheinung mit innerlich wirkenden Ursachen müssen wir doch voraussetzen, denn der Zufall im gemeinen Sinne bleibt hier ausgeschlossen. Genug, die Thatsache liegt vor. Unsere epische Poesie hat sich besonnen, daß sie einen Schatz besitzt, der ihr ureigen ist. Jahrhunderte lang hat derselbe in Vergessenheit geruht, wie das Nibelungengold auf dem Grunde des Rheins; als es wieder aus der Tiefe gehoben

war, konnte man sich anfangs in seine alterthümlichen, seltsamen Formen nicht finden; fremde Hände suchten es umzuwandeln, und setzten seiner Gothik moderne Verzierungen, zum Theil im Zopfstyl an, aber es verhielt sich spröde gegen diese Versuche, wenn man nicht zugleich seinen künstlerischen Grundgedanken ändern wollte. Wird es nunmehr einem Künstler gelingen, den ursprünglichen Plan wieder aufzufinden, ähnlich, wie der Grundriß des Domes zu Köln sich wieder fand, so daß der großartige Gedanke des ersten Meisters sich zweifellos ihm enthüllt und er nun mit pietätvoller Beachtung desselben, aber mit den reichsten Mitteln, welche die fortgeschrittene Kunst bietet, den Ausbau seiner Vollendung entgegenzuführen vermag? Nichts hindert uns, diese Hoffnung mit der Zuversicht auf Erfüllung auszusprechen. Was bis jetzt geschehen ist, welche Mittel die Kunst bis jetzt aufgewendet hat, das dürfen wir Alles als dankenswerthe Vorarbeit begrüßen. Und wenn wir im Folgenden noch eine kleine Zahl epischer Dichtungen der großen Reihe von dramatischen Entwürfen anreihen, so sind wir zweifellos verpflichtet an ihnen das Gute und Gelungene darum besonders anzuerkennen, weil die Zukunft vorzugsweise der epischen Dichtung das Gelingen zu versprechen scheint.

Die Dichtung von W. Wegener[1]) schließt sich unter den neueren am meisten jenen früheren Versuchen an, deren wir oben gedachten. Nach dem Zeugnisse A. W. Schlegels[2]) hat man diese Weise der Umdichtung wiederholt in gemeinsame Erwägung gezogen, also offenbar sich einen Erfolg versprochen. Man nahm nach, wie es scheint, mehrfachen unausgeführten Anläufen von diesem Wege Abstand; warum? die Gründe nennt uns Schlegel nicht. Entweder verzichtete man auf die Ausführung aus künstlerischen Rücksichten,

[1]) Das Nibelungenlied. Poetisch umgestaltet von Wilhelm Wegener. (1867. Zweite Ausgabe Leipzig 1871.)

[2]) cfr. oben Pag. 91.

doch ist das bei der Weitherzigkeit der romantischen Kunstregeln kaum anzunehmen; oder man glaubte auf diesem eingeschlagenen Wege den beabsichtigten Zweck der Popularisirung nicht zu erreichen, und dies Letztere scheint nach Schlegels Worten das Wahrscheinlichere zu sein. Auf keinen Fall ist durch das Verzichten auf diese Möglichkeit von Seiten der Romantik das verwerfende Urtheil in letzter Instanz gesprochen; die vorurtheilslose Prüfung von neuen Unternehmungen dürfen wir darum nicht beeinträchtigen lassen.

Die epische Form gestattete Wegener zunächst manche Freiheit in der Benutzung alter Sagenreste. Von vorne herein hat er von dieser Freiheit einen ausgibigen Gebrauch gemacht. Zwar beginnt sein Epos, genau dem Nibelungenliede folgend, mit Kriemhilds Traum und Ute's Deutung; dann wendet sich aber das Gedicht der Jugendgeschichte Siegfrieds zu. Am Tage der Schwertleite welche in's Einzelne eingehend geschildert wird, tritt er in Beziehung zu Reigen; unter dessen Führung wird die Fahrt nach dem Norden unternommen, Siegfried auf einem Rosse mit seidenweißer (?) Mähne, Reigen auf dem schwarzen Grane.

So kommen sie ans Meer und nach dreitägiger stürmischer Fahrt an Land und Burg des alten Nibelung. Eben sind dessen beide Enkel Schilbung und Nibelung Herren des Landes geworden und sogleich in Streit über die Erbschaft gerathen. In bekannter Weise fordern sie Siegfried zum Schiedsrichter auf, ihren Streit zu schlichten; dem Siegfriedsliede folgend kommt es zu Kampf und Sieg; Siegfried gewinnt Hort und Balmung, nachdem er zuvor auch noch Alberich überwunden hat. Die Nibelungenhelden erkennen darauf Siegfried als ihren Herren an und ehren ihn mit Fest und Gesang; dabei lernen wir sie als kühne Wikinger kennen. Reigen treibt aber zum Aufbruch, denn es gilt, noch auf Gnytaheide den Drachen Fafner zu erlegen und dessen gewaltigen Schatz zu gewinnen. Sie erreichen den Wurm; Reigen, wie im Kampfe gegen Schilbung und Nibelung, versteckt sich und Siegfried besteht den Kampf allein. Nach dem Siege kommt Reigen herzu und in seiner Tücke stößt er mit dem Dolche nach Siegfrieds Brust. Rasch

ergreift dieser den Balmung aufs Neue und erschlägt den Schmid. Wie er aber nach der Wunde sieht, welche Reigens Dolch ihm beigebracht haben mußte, endeckt er, daß im Kampfe das Drachenblut durch das Kleid bis auf seine Haut gedrungen war und dieselbe für Eisen undurchdringlich gemacht hatte. Rasch entkleidet er sich und badet im Drachenblut; so wird er unverwundbar am ganzen Leibe bis auf die Stelle auf der Achsel, welche ein herabfallendes Lindenblatt zufällig bedeckt hatte. Er besteigt darauf den Grane, da sein eignes weißes Roß im Drachenkampf getödtet worden war, und gelangt gegen Abend zu einer Felswand, in deren Innerem eine Halle von Flammen umloht war. Grane trägt ihn durch die Gluth und im Innern findet Siegfried die schlafende Brunhild. Er faßt sie bei der Hand und erweckt sie; da fragt sie nach seinem Namen. Er nennt denselben und gibt sich zu erkennen als den Sieger, der eben in schwerem Streite Fafner erschlagen und unermeßliches Gut gewonnen habe. Da beginnt Brunhilde Fafners Tod zu beklagen, dessen Freundin sie war. Vor ihr steht der Stärkste unter den erdgebornen Recken, welchem sie nach einer Runenprophezeihung der Priester ihre Minne schenken soll. Sie ist aber nicht gesonnen, ohne Widerstand sich ihm zu ergeben. Nach dem Schwerte greift sie und ein grimmer Kampf erhebt sich bis durch Balmung ihre Brust vom Panzer gelöst und sie verwundet wird. Mit einem letzten Schlage schlägt Siegfried ihr das Schwert aus der Hand und nöthigt sie zu einem fürchterlichen Schwur, für immer Frieden zu halten. Fortan leben sie in Frieden zusammen und sie berichtet über ihre Herkunft. Ein Ase und Budli's Weib sind ihre Eltern, damit ist sie Etzels Schwester. Sie ist es gewesen, „welche Etzel herbeigeführt hat aus reiner Lust an „Zornes Glimmen"; den weichen Glockenklang will sie mit Panzer-Hall und -Dröhnen, mit helltönigem Schwerterschwang übertönen. Sie ist also die Heidin, welche gegen das Christenthum im Kampfe liegt. Durch Helke war Etzel dem Frieden und Christenthum zugewendet worden: sie hat ihn aber wieder aufgereizt. Darüber erhebt sich heftiger Widerstreit des christlichen Siegfried

gegen die heidnische Brunhild, und immer wieder bricht dieser Zwiespalt durch. Eines Abends kehrt Siegfried zurück und findet Brunhild scheinbar schlafend auf weichem Moose. Er beugt sich zu ihr nieder, aber er widersteht dem Verlangen zu brandheißem Kusse, legt sich an ihre Seite, aber scheidet sich von ihr durch den Balmung. Da erhebt sich Brunhild zornig, wie sie sich verschmäht sieht, und nun ist die Trennung geboten. Bevor Siegfried aber scheidet, bringt Brunhild zwei Schalen und von einander abgekehrt trinken sie die Minne und ewiges Vergessen. Noch einmal kehrt Siegfried zum Lager Fafners und beladet sein Roß mit den Schätzen, so schwer es tragen mag; dann bringt er auch dieses Gut in Alberichs Hut, empfängt von diesem die „Tarrenkappe", und auf einem Schiffe kehrt er in die Heimath zurück.

Von hier ab lenkt die Dichtung wieder in den Gang des Nibelungenliedes ein und folgt demselben ziemlich unverwandt, bisweilen sogar so strenge, daß sie sich die Bilder und Wendungen aneignet und so bis dicht an die Grenzen einer freien Uebersetzung streift. Die Originalität liegt also in der Composition der Vorgeschichte. Sehen wir indessen ab von der Freiheit im Gebrauche anderweitiger Sagenreste, welche der Dichter sich gestattet hat: Eins können wir nicht anerkennen, nämlich den Gegensatz zwischen Siegfried als dem christlichen Ritter und der heidnischen Walkyre. In Siegfrieds Munde ertragen wir die Ausdrücke christlich-frommer Denkweise und das Rühmen der ewigen Liebe, die sich in Christi Versöhnungstode gezeigt habe, ebensowenig, als wir in Brunhild die Vertreterin der Finsterniß erkennen mögen. Wir lösen damit die ergreifendste Tragik des Nibelungenmythos, sobald wir die innere Wesensgleichheit dieser beiden Erscheinungen zerstören. Und doch beruht in dieser Dichtung die Nothwendigkeit der Trennung auf diesem Gegensatze nicht; der wirkliche Anlaß, das gereizte Gefühl Brunhilds, als sie sich von Siegfried verschmäht sieht, ist so sehr der gemeinen Menschlichkeit entnommen, daß er neben der Großartigkeit der Motive, wie das Nibelungenlied sie kennt, nicht zu begreifen ist. Zu diesem zwiefachen Gegensatze kommt noch als

dritter die Erfahrung, daß sie auf Isenstein und in der Brautnacht von Siegfried überwältigt worden ist. Nun begreifen wir die Scene von Brunhilds Tod gar nicht mehr, so schön sie auch geschildert ist, wenn wir nicht doch die tiefinnerste Verwandtschaft der schmerzerfüllten Brunhild mit dem Todten voraussetzen.

Von Einzelheiten im weiteren Verlaufe der Dichtung dürfen wir absehen, da, wie gesagt, sie dem Nibelungenliede sich genau anschließt, und je nach Befund, bald Unebenheiten glättet, bald kurz Angedeutetes ausführt. Will man aber den Gesammteindruck in Worte fassen, so läßt derselbe sich nicht leicht wiedergeben. Gegenüber früheren Bearbeitern, welche sich des Sagenstoffes als gute Beute, ohne Pietät, bemächtigten und dramatisch zerrissen empfindet man es wohlthuend, daß der Dichter von innerer Wärme zu dem Stoffe geführt worden ist und einen bestimmten, klar ausgesprochenen Zweck verfolgt, „bei dem neuen Aufschwunge des Geistes mit an den Reichthum des Volkes zu erinnern.“ Wenn er gleichwohl diese Absicht nur zum Theil erreicht hat, so liegt der Grund dazu sicherlich zunächst darin, daß der Dichter von der Freiheit der Bewegung, die ihm gestattet war, den umfassenden Gebrauch nicht gemacht hat. Im Grunde hat er nicht viel mehr gegeben, als eine gute Uebersetzung leisten kann. Der Uebersetzer ist an den alten Ausdruck gebunden; feststehende Wendungen, die sich nicht umgehen lassen, muß er beibehalten, wenn sich auch kaum ein moderner Ausdruck dafür finden läßt; dem alten Gedichte geben sie etwas Gemessenes, unserem Gefühle sind sie aber hemmende Fesseln. Diesem konnte Wegener sich entschlagen, dennoch aber ist er daran haften geblieben. Ausdrücke wie Waland, Schapel, Kemenate, Eigenhold, Eigenweib, Weigand, Buhurd, tjostiren, Schlor, langraeche, vergeißelt, Sippenschaft 2c. braucht er unzähliche Mal; daneben läßt er Siegfried mit dem Hirschfänger zur Jagd ziehen; bei dem Wettlaufe legen Gunther und Hagen die Oberkleider ab und laufen in Hemdärmeln (?) weiß wie Schnee. Gewaltthätigkeiten gegen unsere neuhochdeutsche Sprache nicht zu erwähnen macht die Diction nicht selten den

Eindruck einer ebenso großen Alterthümlichkeit, wie die alte Nibelungensprache selbst; er belastet sie sogar noch mit einem starken Anfluge von Alliteration.

Fast ebenso bedenklich ist der durchgeführte Gebrauch der Nibelungenstrophe, auch ohne Alliteration. In unserer neueren Literatur ist dieselbe thatsächlich nicht wieder heimisch geworden. Ueber die Gründe hiervon ließe sich streiten; sicherlich trägt aber unsere Sprache selbst die Schuld, denn für das alte Metrum hat sie zu sehr ihren Klang verloren. In kurzen Gedichten, frei gebaut, gewinnt sie wohl ihre alte plastische Klarheit wieder, wie bei Uhland; aber in längeren Epen verfällt sie in eine gewisse Monotonie, sogar bei dem sprachgewandten Geibel; man vergleiche nur dessen „König Sigurd".

Bei manchen Schönheiten im Einzelnen ist Wegener an diesen Schwierigkeiten gescheitert; zu deren Ueberwindung gehört außer einer künstlerischen Anordnung des Stoffes vor Allem eine ungewöhnliche Herrschaft über die Sprache, die nicht Jedem gegeben ist.

Bis hierher sind wir nur selten einer poetischen Leistung begegnet, von welcher sich sagen ließe, daß eine zweite Lesung noch einen Genuß an der künstlerischen Seite böte, nachdem bei dem ersten Durchlesen das literarhistorische Interesse befriedigt worden ist. Ohne allzuscharf aburtheilen zu wollen, kann man sich dabei desselben Gefühls nicht erwehren, von welchem man bei der mittelmäßigen Aufführung eines klassischen Dramas wohl beschlichen wird: man trägt ein gekränktes Ideal mit nach Hause. Mit Begierde greift man dann wieder nach dem Meisterwerke selbst, um die idealen Bilder an den erhabenen Gestalten der Quelle wieder zu erfrischen.

Ein anderer ist der Eindruck der „Nibelunge" von W. Jordan.[1]) Das Gute soll sich bewähren wie der Stahl;

[1]) W. Jordan's Nibelunge. I. Theil: Sigfridsage. 1867. II. Theil: Hildebrants Heimkehr. 1874.



durch fortgesetzten Gebrauch wird er nur blanker und glänzender; dagegen das gemeine Metall nutzt sich bald ab und das Unechte tritt bald zu Tage, mag es auch durch einen falschen Glanz anfangs bestochen haben. Mit dieser Empfindung greifen wir gerne wieder zu dieser Dichtung und erfreuen uns an dem wiederholten Genusse, nicht des Ganzen, wohl aber zahlreicher Einzelheiten.

Sowohl wegen ihres weitangelegten kühnen Planes wie durch ihre Selbstständigkeit als poetische Schöpfung sind die „Nibelunge“ die bedeutendste Schöpfung unter den neueren Nibelungendichtungen. Die hervorragenden Studien über epische Poesie konnten den Dichter nicht verkennen lassen, daß das epische Gewand für die Sage das angemessenste sei. Der freie altdeutsche Vers mit vier Hebungen gibt, in Verbindung mit der durchgeführten Alliteration der Sprache eine alterthümliche Färbung; jedoch nur die ungewöhnliche Sprachgewandtheit des Dichters vermag die gerechten Bedenken abzuschwächen, welche gegen die Wahl dieses Versmaßes sich erheben lassen und erhoben worden sind.

Die Quellen, aus welchen der Stoff geschöpft ist, gehören nur zum kleineren Theile der engeren deutschen Sage an. Bei weitem das meiste Material hat die Völsungasaga geliefert; außer dem ersten Theile des Nibelungenliedes hat jedoch auch die Edda auf Stoff und Form der Dichtung bedeutend eingewirkt; daneben erkennen wir einzelne Züge der Wilkinasaga, der Gudrun, des Hildebrantsliedes, Homerische und Dante'sche Farben; und diese reichen, dem ganzen Sagengebiete entnommenen Mittel, zusammengekittet durch des Dichters eigene gestalten- und farbenreiche Phantasie, haben sich zu einem Ganzen zusammengeschlossen, das durch Großartigkeit der Anlage, wie durch Schönheit der Einzelschilderungen einen hervorragenden Rang in unserer epischen Poesie beanspruchen darf. Für den Germanisten wäre es eine an sich anziehende Aufgabe, dem Dichter bis an seine Quellen nachzugehen und so ihn selbst bei seiner Arbeit zu belauschen. Den ästhetischen und wissenschaftlichen Genuß müssen wir uns versagen; wir müssen

uns auf die kühlere Frage beschränken, wie auch diese Dichtung den ursprünglichen Sagenstoff, soweit derselbe vorzugsweise der deutschen Sage angehört, verwerthet und weitergebildet habe.

Zunächst ist der breite Untergrund der Sage dadurch verschoben, daß die verwandtschaftlichen Beziehungen verengert sind. Nur Hagen und Guta (Ute) sind Nibelungen: Guta's Gemahl, Gibich, stammt dagegen in directer Linie von „Wolfe", dem Stammvater der Wölsungen. Die vier Geschwister gehören also nach ihrer Abstammung den beiden Geschlechtern an. — Siegmund war der ältere Bruder Gibichs, also der rechtmäßige Erbe des burgundischen Thrones. Derselbe hatte seine erste Gemahlin verlassen und die Tochter des Sachsen Wittkinn, Jördis, zur Ehe genommen. Diese Ehe war, wie es sich später zeigt, rechtsgültig geschlossen, und zwischen den beiden jungen Gatten war ein Ring getheilt worden. Siegmund wurde jedoch bald darauf auf der Jagd angeblich von einem Eber getödtet; Jördis gebar auf einem Werder bei Worms einen Knaben; sie selbst fand unmittelbar darnach auf unaufgeklärte Weise ihren Tod und das Kind war verschwunden. Damit war das Geschlecht Siegmunds vertilgt, und dadurch war sowohl einem möglichen Anspruch auf den rechtmäßigen Besitz des burgundischen Thrones von dieser Seite vorgebeugt, als auch die Flamme der rasenden Eifersucht einerseits Hagens auf Siegmund (weil auch er die Jördis geliebt hatte), andererseits Guta's auf Jördis um den Besitz Siegmunds vorläufig gelöscht. Das verschwundene Kind war indessen von dem treuen Diener Wendel in einem Schildkrotschiffchen mit gläsernem Deckel auf den Rhein gesetzt und seinem Schicksal überlassen worden. Die Rheinnixen, verwandelte Töchter Nibelungs, hatten aber das Kind sicher geleitet und dem Schmied Mime zugeführt, in dessen Schutz es aufwuchs, von einer Hindin genährt und gehütet. Bald beginnen die Fahrten Siegfrieds weit hinaus in die Welt, sogar bis nach Wälschland, wo die Königin Tacita ein Marmorbild von ihm anfertigen läßt [1]), und zuletzt kommt er nach

[1]) Die Vergleichung mit Apollo scheint die Voraussetzung eines Naturmythus zu involviren.



Worms. Dort wird er von den Andern zwar bald erkannt und auch die letzten Zweifel über seine Person verschwinden; er selbst erfährt aber erst nach seiner Vermählung seine nahe Verwandtschaft zu Kriemhild. — Aber auch Brunhild gehört in diesen Verwandtenkreis, denn Sinfiötli aus dem Wölsungengeschlechte war ein Halbbruder ihres Vaters Helgi. Wir sehen damit Siegfried ebenso dicht an Kriemhild gerückt, wie er weit von Brunhild entfernt worden ist. Entspricht dies noch den mythologischen Voraussetzungen, welche die Annahme eines Naturmythus rechtfertigen?

Dadurch ist Siegfrieds persönliche Beziehung zu Brunhild auch eine andere geworden. Schön ausgeführt ist die Erweckung Brunhilds aus ihrem Zauberschlafe. Die Eide der Treue wurden geschworen aber der Neid der Götter und ihre Furcht vor dem aus dieser Verbindung zu erwartenden Riesengeschlechte hintertrieb den Abschluß des Bündnisses. In einer unglücklichen Stunde fragt Brunhild ihn nach seiner Abkunft und seinem Besitz: da schieden sie im Zorn. Seitdem sucht er mit doppeltem Eifer sein Geschlecht, da der Name eines „Fündling" ihm seinen Ruhm und seine Lebensfreude verbittert. An Kriemhild wurde er durch einen Zaubertrank gekettet, welchen Guta von den Göttern erhalten hatte und bei Siegfrieds Empfang in dessen Becher mischte. Nun begleitet er Gunther nach dem Lande Helgi's; im Wettkampfe siegt Gunther über Brunhild im Steinwurf; wie er aber in sein Zelt zurücktritt, um seine Rüstung zum weiteren Kampfe anzulegen, da reichen seine Genossen ihm einen Schlaftrunk, und statt seiner tritt Siegfried durch die volle Rüstung unerkennbar und als Verwandter Gunthers demselben an Gestalt sehr ähnlich, heraus und führt den Kampf siegreich zu Ende. So war Gunther Betrüger zugleich und Betrogener. Nachdem zu Worms Brunhild zum zweiten Male von Siegfried überwunden war, regte sich dessen Gewissen darüber, daß er Brunhild die Eide brach. Auch seine Liebe zu ihr ist noch nicht erloschen und die Parallele zwischen den beiden Frauen muß zu Gunsten Brunhilds ausfallen. Ebensowenig kann

aber auch Brunhild ihre Neigung zu Siegfried beherrschen; wie aber durch Ortrude der Verdacht in ihre Seele geworfen wird, daß sie von Siegfried besiegt sei, da erwacht eine ebenso tiefe Verachtung gegen Gunther in ihr, wie ein glühender Haß gegen Siegfried sich gegen ihre Liebe erhebt. In häßlicher Weise drängt Hagen sich ihr auf; sie ist zwar von Abscheu gegen ihn erfüllt, aber sie nimmt seine Dienste an, und Beide dringen nun bei Gunther auf Siegfrieds Tod. Die Schilderung dieser Katastrophe ist originell und schön. Eine Menge von Lokaleinzelheiten (die Riesensäule, das Felsenmeer ꝛc.) sind eingewoben; ein Bote ist schon unterwegs nach Santen, um Siegfried die Beweismittel zu überbringen, daß er der rechtmäßige Herr von Burgund sei; der irrsinnig gewordenen Guta kurz vor seinem Tode begegnet Siegfried noch und durch ihre wahnsinnige Liebe zu Siegfried als dem vermeintlichen Siegmund, durch die zahlreichen Erinnerungen an des Letzteren Tod, der an derselben Stelle fiel, wo Siegfried stirbt, durch Gunthers Furcht vor Siegfrieds Thronansprüchen, durch Hagens Neid, Eifersucht und Haß wird Siegfrieds Tod zu einem Culminationspunkte, in welchem alle Fäden am Schlusse zusammen laufen. Brunhild weiß von dem ganzen Plane. Den einzig schönen Abschied Siegfrieds von ihrem Sohne Helgi hatte sie ungesehen belauscht; da war die Eisrinde ihres Herzens geschmolzen und die Reue brach durch; aber es war zu spät, das rollende Rad konnte sie nicht mehr aufhalten. — An Siegfrieds Leiche begegnen sich die beiden Frauen, und Kriemhild, besiegt durch die hoheitsvolle Demuth Brunhilds, reicht ihr die Hand zur Versöhnung. Bei der Leichenverbrennung Siegfrieds stürzt sich Brunhild mit Grani in die Flammen des Scheiterhaufens.

Es liegt auf der Hand, daß durch diese Verschiebung der ursprünglichen Verwandtschaftsbeziehungen auch die Charactere in einzelnen Zügen berührt werden mußten. Im Ganzen läßt sich von ihnen sagen, daß die menschliche Seite an ihnen mehr hervorgekehrt worden ist, gewiß nicht zu ihrem Nachtheil. Dafür laufen die Schicksalsfäden in den Händen der Götter, die auf dem Brocken

wohnen, zusammen, und wiederholt hören wir, daß in homerischer Weise der Vater der Götter Wodan unmittelbar in die Geschicke seiner Geschöpfe auf der Erde eingreift. Die Schicksalsmächte entfalten daneben ihre ungeschmälerte Macht, vor Allem der Andvaranaut mit dem an ihm haftenden Fluche, der Vergessenheitstrank, die Tarnhaut, Nixen und Nornen, aber soweit dieselben den Personen unmittelbar anhafteten, sind sie aufgegeben: Siegfried versteht die Vogelsprache nicht; seine Hornhaut ist durch die undurchdringliche Tarnhaut ersetzt, vielleicht nicht ganz glücklich, und vor dem Auszuge zur Jagd wird dieselbe heimlich von der Böses ahnenden Kriemhild in das Futter von Siegfrieds Jagdgewand eingenäht. So sind die Personen menschlicher geworden und als lebensvolle Bilder treten sie uns entgegen. In besonderer Vorliebe ist unter den Frauen Brunhild mit majestätischer Hoheit ausgestattet (besonders im XX. Gesang), doch erhebt sich auch Kriemhild zu einer Höhe, die sie würdig an Brunhilds Seite treten läßt, sobald die ergreifende Trauer um Siegfrieds Verlust ihre wahre Natur entfesselt. Am wenigsten geschlossen und getroffen ist Hagens Erscheinung. Er ist von reinem Nibelungengeschlechte, darum verträgt sich das Menschliche, das von großen Schwächen nicht frei ist, mit dem Dämonischen in ihm am wenigsten. Das Letztere kommt indessen auch wenig zur Geltung, nachdem der Naturmythus durch die Verschiebung der Verwandtschaften gestört ist; vorwiegend ist seine Sorge um Gunthers Reichsregentschaft und Geschlecht. Seine Aufgabe daneben ist: „dies eilige Trachten nach faulem Frieden ein wenig zu fristen.“ Darum muß er Siegfried hassen, der es noch dahin bringt, daß die deutschen Stämme

zahm und fromm, in Freiheit und Frieden
von Niemand belästigt, ihr Leben genießen,
die Furcht verlernen, nur Futter suchen
und endlich verfaulen im eigenen Fett.
Nicht ich, der Erdgeist in meinem Innern
ist Sigfride feindlich.

In der That ist es aber mehr der Neid auf Siegfrieds männliche Schönheit und überlegene Tapferkeit, der ihn zum Aergsten treibt. Seine ganze boshafte List zeigt sich in der Schlauheit, mit welcher er Kriemhild zu bestimmen weiß, die verwundbare Stelle an Siegfrieds Rücken durch ein aufgenähtes Kreuz von rothem Tuche zu bezeichnen; aber die Nöthigung, sich Hagen vorstellen zu müssen, wie er selbst mit Nadel und Scheere jenes Kreuz zuerst, um Kriemhild zu berücken, auf seinen eigenen Mantel heftete, bringt einen Zug in sein Bild, der sich mit dem grimmen Hagen schlechterdings nicht vereinigen läßt.

Auf diesen Grundlagen, auf dem „bunten Getäfel" des Bodens der Sage, erhebt sich nach kühnem Plane die Dichtung homerischem Vorbilde folgend, um eine deutsche Ilias zu sein, reich an schönen Episoden, aber in ihrem architektonischen Aufbau schwer verständlich für Jeden, der nicht mit dem ganzen Sagengebiete hinlänglich vertraut ist, um nicht durch die stets sich kreuzenden Fäden verwirrt zu werden.

Der II. Theil: Hildebrant's Heimkehr, schließt sich nicht, wie man erwarten möchte, an den II. Theil des Nibelungenliedes an, sondern soll als die deutsche Odyssee die Ilias ergänzen. Daher hat der Dichter den Plan dieses Gedichts völlig frei entworfen und den geringen Theil seines Stoffes, welchen er der Sage entlehnte, völlig umgebildet.

Der Länder und Meere durchfahrende Odysseus ist Hildebrant. Der zum Tode bereiten Kriemhild hat er geschworen, ihre Tochter Schwanhild zu retten. Er sucht und findet sie bei dem Könige Jörmunrek in Drontheim, welcher die Absicht hat, Schwanhild zu seiner Gemahlin zu erheben. Als „Nornegast" führt Hildebrant sich bei Jörmunrek ein und weiß durch die imponirende Art seines Auftretens wie durch die Dienste, die er dem Könige leistet, denselben zu bestimmen, daß er ihm gestattet, Schwanhild in ihre Heimath zurückzuführen. Zuvor berichtet er aus eigener Anschauung über das Ende der Burgunden, über Ortliebs Tod von Hagens Hand, über Etzels Tod durch einen

Schlagfluß und Kriemhilds Selbstverbrennung zugleich mit Ortliebs Leiche. Auch hier ist die Sage völlig umgedichtet.

Nach zwanzigjähriger Abwesenheit kehrt Hildebrant zurück zu seiner Gemahlin Ute, einer Stauffentochter, welche unterdessen von lästigen Freiern bedrängt, aber in fester Zuversicht seiner Rückkehr harrend, sein Hauswesen sorglich geführt hatte; ihr Schwiegervater Heribrant und der Sohn Hadubrant hatten sie dabei kräftig unterstützt. Schwanhild wurde zu Ute vorausgeschickt mit der Weisung, als stumme Magd die Ankunft Hildebrants zu erwarten und in der unterwürfigen Verrichtung der niedrigsten Dienste „die Demuth zu lernen, die zu stolzer Bestimmung den Werth dir verleiht." Durch ihren willigen Gehorsam hatte sie Ute's Neigung sich erworben. Als Hildebrant in sein Haus zurückgekehrt ist, wird sie von ihrem Gelübde gelöst und Hadubrant zur Gemahlin gegeben.

Dieser zweite Theil enthält zwar nicht die markigen Gestalten, wie der erste; die eigentliche Fabel ist weit einfacher und die Episoden noch weit mehr ausgedehnt, wohl in der bestimmten Absicht, den Plan der Odyssee möglichst zu adoptiren. Doch auch dieser Theil ist reich an schönen, theilweise großartigen Einzelheiten; besonders glücklich ist die echt-epische Einführung der weißen Stute Malka und des Falken Feynald, welche als stumme Genossen enge mitverflochten sind in die Wechselfälle des Geschickes ihres Herren, und durch ihr Miterleben und Mitfühlen eine poetische Annäherung der Thierwelt an die Menschenwelt wiederherstellen, für welche wir im täglichen Leben Kenntniß und Verständniß verloren zu haben scheinen.

Eine Reihe von Bedenken wollen wir zurückhalten; sie würden größtentheils unter die Frage fallen: inwieweit es gestattet sei, moderne Ideen in den alten Sagenstoff zu verflechten. Jedenfalls fühlt man sich eigenthümlich berührt, wenn man im I. Theile dem Darwinismus im Munde Gunthers begegnet,

> die besondere Satzung der Söhne Dankrats
> bestimmt auch die Stärke, das Maaß der Gestaltung

der künftigen Mütter königlicher Männer . . .
denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten
lautet die Losung, nach der wir leben. (III. Gesang.)
Deswegen auch, mein' ich, muß ich es wagen
die Frau ja gewinnen von welcher die Welt sagt,
zum höchsten Gipfel hätten die Götter
des Weibes Muster in ihr gemodelt
Und in Eines geschaffen die Blüthe der Schönheit,
der hünischen Stärke, des hellen Verstandes. (IX. Gesang.)

Ebenso lassen wir es dahin gestellt sein, ob es berechtigt sei, daß die Wölfinge zu ihrem Ahnenbesitze auch die Mark Zollern erwerben und Hildebrants Vision (II. Th. I. Gesang) sein Geschlecht in ferner Zukunft nach Norden ziehen sieht, um dort ein Reich zu gründen, und daß sein später Enkel nach Niederwerfung des westlichen Feindes „mit leuchtender Krone auf weißen Locken" zurückkehrt, um der Zwietracht der Deutschen ein Ende zu machen und als „Königskönig" die sämmtlichen deutschen Stämme zu stolzer Stärke unter seinem Scepter zu vereinigen.

Durch solche wenn auch berechtigte Bedenken lassen wir uns aber den Genuß nicht schmälern, der unter dem Eindrucke des Ganzen Einzelheiten zu vergessen weiß.

Was Andere durch eine gedrängte Wiedergabe des Inhaltes in lebendiger Prosa erstrebten, nämlich Interesse an der Sage zu erwecken und damit dem Nibelungenliede selbst einen größeren Kreis von Lesern und Freunden zu gewinnen, das will Naumann[1]) durch einen Romanzencyclus auf einem anderen Wege erreichen. In „freier und abgekürzter Form" gibt er, genau dem Gange des Epos folgend, den pragmatischen Inhalt desselben wieder. Manches Unebene wird damit ausgeglättet und die

[1]) Das Nibelungenlied. In Romanzen von Ferdinand Naumann. (1. Auflage 1866.) 2. Auflage 1875.

dunklen Stellen werden verständlicher; er weiß aber selbst sehr wohl, daß der Verzicht auf den psychologischen Inhalt gerade die höchsten Schönheiten der alten Dichtung verwischt, ohne etwas Entsprechendes als Ersatz an deren Stelle zu setzen.

Damit entzöge sich diese Dichtung eigentlich unserer Besprechung an dieser Stelle, wenn wir nur nach einer Weiterentwickelung der Sage fragten. Der Dichter hat aber in der Einleitung auch noch eine kurze Mittheilung aus anderen Sagenquellen gegeben, besonders aus der Edda, der „Wolsungasaga" und der „Vilkinasaga oder Saga von Thidrek von Bern". Das ist an sich gewiß manchem Leser erwünscht und eine kleine Andeutung darüber, daß die Geschichte dieses Liedes eine nationale und eine wissenschaftliche Seite mit umfaßt, ist sicherlich auch anregend und förderlich für das Verständniß. Nur möchte man dabei noch Eins wünschen: daß der Verfasser sich nicht damit begnügt hätte, die Sagenauszüge einfach nebeneinander zu stellen, sondern daß er dabei auch auf die gegenseitige Beziehung die Aufmerksamkeit gelenkt hätte. Ohne eine weitgehende Auseinandersetzung wären die Leser (und ohne Zweifel sind doch solche vorausgesetzt, welche ein historisches und literarisches Verständniß mitbringen) von selbst darauf geführt worden, eine Weiterbildung der Sage herauszufühlen, als deren Abschluß mit entschieden nationaler Färbung die gegenwärtige Gestalt unseres Liedes ihnen erschienen wäre. Als Resultat der Arbeit eines Jahrtausends würde es auch bei dem einfachsten Leser an Achtung gewinnen, und der Zweck des Verfassers würde damit um so sicherer erreicht. Seine wissenschaftliche Stellung zur Nibelungenfrage (die indessen anfechtbar ist) brauchte dabei durchaus nicht hervorzutreten und der Umfang der Einleitung wäre, je knapper, um so erwünschter.

Die freie Umdichtung des Epos selbst hinterläßt einen wohlthuenden Eindruck: die Sprache ist klar und wohllautend. Der poetische Hauch verschwindet freilich fast ganz, sobald der Phantasie die Anhaltspunkte genommen werden, in die Gedanken und Empfindungen der Personen zu bringen. Für einen Leser, welchem

das Nibelungenlied selbst, wenn auch nur aus der Uebersetzung, bekannt ist, sind die Farben zu blaß und die Charaktere erscheinen nur im Schattenriß; für den Kreis aber, dem diese Dichtung bestimmt ist, wird sie ihr Verdienstliches haben und auch manche Anregung bringen.

Gegen die Wahl der jüngeren Nibelungenstrophe mit nur einer Senkung zwischen zwei Hebungen erheben sich die früher schon geäußerten Bedenken mit allem Nachdruck; sie hat in längeren epischen Gedichten entschieden etwas Klapperndes und ermüdet auf die Dauer; da bietet doch die ältere und echte mehr Abwechslung und musikalische Wirkung.

Die dramatische Dichtung scheint in unserer Zeit ihren tragischen Flug verloren zu haben; mit Vorliebe und Erfolg wendet sie sich dem Schauspiel und Lustspiel zu. Das Heldenepos, in dessen Natur es liegt, nur selten einen ganz geeigneten Stoff und eine vollendete Gestalt zu finden, ist in unserer neueren Literatur eine kaum zu findende Erscheinung. Dagegen gehört die Gegenwart der Lyrik an, welche in üppiger Blüthe steht, und das Epos als lyrisch-epische Dichtung ebenfalls in ihren Bereich gezogen hat. Zu verwundern bleibt es darum, daß nur selten der Versuch gemacht worden ist, die doch in so reicher Zahl vorhandenen lyrischen Ansätze des Nibelungenliedes auszubilden, und auf dem breiten Zwischengebiet, welches zur Epik hinübergrenzt, die Empfindungswelt der Nibelungen zu Wort kommen zu lassen.

Am eingehendsten ist dieser Gedanke in neuester Zeit von Feddersen[1]) verfolgt worden, und sein „Nibelungenkranz" gehört zu dem Frischesten, was auf diesem Gebiete unserer neueren Poesie zu finden ist.

---

[1]) Nibelungenkranz. Balladen und Dichtungen von F. A. Feddersen. Hamburg 1876.



In zwei Abtheilungen „Siegfrieds Tod“ und „Chriemhilds Rache“ hat er zweimal zwölf Dichtungen aneinander gereiht, welche bald episch ergänzend, bald reflectirend, vielfach auch in den verschiedenen Graden der lyrischen Stimmung die Gedanken und Empfindungen eines eingehenden Lesens abzuspiegeln versuchen.

Wenn man der Entstehung dieser Lieder nachforschen darf, so scheint die Annahme berechtigt, der Dichter habe sich zuerst von einzelnen Momenten besonders angeregt gefühlt und habe in der frischen ersten Begeisterung einzelne Lieder verfaßt; erst später sei ihm dann die Idee des Ganzen gekommen und er habe nun die anderen Stücke hinzugefügt, um den Zusammenhang und die Abrundung herzustellen. Daraus erklärt es sich denn auch, daß die einzelnen Theile in sehr verschiedenem Grade gelungen sind. So treten im ersten Theile besonders die „Einflüsterungen“ (IV) hervor, welche die Decke zu lüften versuchen von den geheimen Umtrieben zwischen Brunhild, Hagen und Gunther, die den gemeinsamen Beschluß der Ermordung Siegfrieds zur Folge hatten. Nicht minder dankbar ist das Stimmungsbild „Brunhild“ (VI). In Form und Versmaß nähert sich „Siegfrieds Abschied“ (VIII) vielleicht etwas allzusehr seinem Schiller'schen Vorbilde, das freilich ziemlich nahe lag. Aber gleich findet der Dichter den richtigen Ton wieder, sobald er Chriemhild in banger Besorgniß den Jägerzug mit den Augen begleiten läßt (IX). In ihrer Seele vereinigt sich in diesem Augenblicke Alles, was sie um ihren Gemahl beben macht, namentlich aber das verrathene Geheimniß:

„Jetzt ist entschwunden auch der letzte Troß;
nur noch des Waldhorns Klänge ziehen leise
zu mir herüber durch die stille Luft,
als wollten geben sie mir letzte Kunde
von meinem Glück, das dort versunken ist.
Nun sind auch sie verhallt! nun hab ich nichts mehr
von meinem Siegfried, als in meinem Herzen
das ewig theure, treugeliebte Bild. —“

In Thränen ergießen sich ihre Schmerzen, „in linde Wehmuth lösend die Gedanken“, während draußen am Borne der

Gegenstand ihrer Liebe und ihrer Angst mit seinem letzten Worte und seinem letzten Seufzer ihrer gedenkt (X):

„Mein armes Weib! was hast du so gut
so treu du mich gewarnet
vor falscher Freunde Rank und List,
die nun mich hier umgarnet!
Fahrwohl! Fahrwohl! — das Ende naht,
erfüllt sind deine Träume!
das Auge bricht — die Welt versinkt — —
es dämmern die ewigen Räume! — — —"

Das Blutgericht (XI) löst den letzten Zweifel über die Person des Mörders, und „Chriemhilds Leichenwacht" (XII) erhebt die Erwartung der blutigen Vergeltung zur Gewißheit:

„All' meine Freud'
will ich mit dir bis in Ewigkeit
in diesem Kuß einsargen;
aber nicht —
schwörend hauch ich's auf dein Gesicht —
meine Rache dem Argen!"

Die zweite Abtheilung, umfassend den zweiten Theil des Nibelungenliedes, bietet kaum die Gelegenheit, einen lyrischen Ton anzuschlagen, dagegen sind die Situationen für epische Schilderung um so ergiebiger.

Auf Etzels Einladung rüsten die Burgunden sich zur Reise; die „Todgeweihten" (II) ziehen ihrem Verhängnisse entgegen:

„Jetzo ziehen sie daher, die Todgeweihten, in lichten
fröhlichen Reih'n, zum Feste geschmückt mit fürstlichem Pompe.
Ihnen allen voraus zieht Hagen; ihm waren bekannt schon
von seiner frühesten Kindheit her zu Etzeln die Wege.
Schweigend und ernst, und finsteren Trotz im wilden Gesichte,
spornt sein Pferd er zu eiligem Lauf durch Fluren und Felder.
Manchmal erscheint's vor seinem dunkel sinnenden Auge
als ob Siegfrieds bleiche Gestalt mit der blutigen Wunde
ritte vor ihm her, ihm winkend und ferne ihm zeigend
grau und finster ein Schloß, und auf den Zinnen des Schlosses
groß und furchtbar ein Weib mit bluthrothschimmernder Krone

und wildwehendem Haar und finst're Rachegesänge
wild hinsingend über die öden, schaurigen Hallen.
Dann stieß tiefer er ein die Sporen dem Pferd in die Flanken,
daß es schäumt' in die Zügel und hochaufbäumend davonschoß."

Weiterhin begleiten die einzelnen Lieder sie zu Rüdiger und an Etzels Hof; kräftig gezeichnet ist „Hagens Grußverweigerung" (V) und von richtigem Gefühl geleitet entgeht der Dichter der Versuchung, in „Volkers Nachtgesang" (VI) zur Unzeit in einen lyrischen Ton zu verfallen. — Das „grause Blutfest" ist zu Ende und auf die beiden Letzten stürmen Dietrich und Hildebrant ein:

„Da stand auf jeder Seite nun
ein Heer von zweien Mannen:
die andern waren alle todt —
Herrn Dietrichs Thränen rannen."

Auch die Letzten werden bezwungen und „an einer dunklen Kerkerwand in schwere Ketten geschlagen."

„Da saßen Beide brütend nun
im finstren Erdgemache;
und über ihnen brütend sitzt
das Weib mit seiner Rache."

Sodann erhebt sie sich, um in dem Blute ihrer Todfeinde den Racheburst zu sättigen und dann unter Hildebrants Schwert neben die Todten, selbst eine Leiche, in den Staub zu sinken.

In Bezug auf den Wechsel des Versmaßes und des Strophenbaues hat der Dichter des Guten etwas zu viel gethan; fast jedes Lied hat einen besonderen Rhythmus. Selbst in dem Falle, daß mit ganz besonderem Glücke auch immer diejenige Form getroffen wäre, welche der Stimmung des Inhalts möglichst genau entspräche, bleibt der stete Wechsel doch anstößig; es sollen doch Perlen auf einer Schnur sein; durch sie hin zieht sich eine geschlossene Fabel; wir begegnen immer denselben Personen und Charakteren. Diese Einheit wird entschieden beeinträchtigt durch die Unruhe des Formenwechsels und der zusammenhängende Genuß wird gestört. Hier wäre also eine Vereinfachung zu wünschen; damit würde auch manches unglücklich gewählte Metrum verschwinden. Auch die Diction könnte dabei manche Verbesserung gewinnen; denn bei der

anerkennenswerthen Sprachgewandtheit des Dichters ist doch gerade an entscheidenden Stellen der Wohlklang nicht getroffen, z. B. bei Siegfrieds Tode:

Den Speer, den Jener geworfen beiseit',
erfaßt er mit grausiger Tücke,
und wo das seidene Kreuzlein stand,
da stieß er ihn ihm ins Genicke! — —

Die letzte Zeile ist durchaus verfehlt. Dasselbe ließe sich von mancher anderen Stelle ebenfalls sagen.

Ferner wollen wir an diesem Punkte uns wieder erinnern, wie außerordentlich scharf das alte Epos jeder lyrischen Regung aus dem Wege geht, sicherlich mit bewußter Absicht. Wir können und sollen uns hierdurch warnen lassen unserer gegenwärtigen lyrischen Neigung nicht allzuviel Raum zu geben und damit ein sentimentales Element in den Stoff zu tragen, das sich mit ihm nun einmal absolut nicht verträgt.

Dem „Balladenkranz“ wollen wir damit aber die Anerkennung nicht schmälern, welche ihm als einer erfreulichen, von warmer Empfindung durchwehten poetischen Erscheinung durchaus gebührt.

G. Richard Wagner.

Bei keiner der bis jetzt genannten Dichtungen hat das unbefangene Urtheil so große Schwierigkeiten gefunden, wie bei dieser letzten. Schon lange, bevor dieselbe dem großen Publikum bekannt wurde, gingen vorläufige Kritiken durch die Tagesblätter; fast ausnahmslos waren dieselben dem Werke ungünstig, und man kann wohl sagen in ihrer Mehrzahl nicht frei von tendenziöser Färbung. Nun kamen die lange angekündigten, mit großem Geräusch vorbereiteten, und darum mit neugieriger Spannung erwarteten Festaufführungen in Bayreuth (im August 1876), und die Fluth von Künstlerbriefen und Spezialberichten verwirrte die ruhige Beurtheilung vollends. Die hochgehenden Wogen des verzückten Enthusias-

mus wie der eifernden Entrüstung fangen an sich zu beruhigen; darf sich jetzt schon ein mehr der Mitte zustrebendes Urtheil ans Tageslicht wagen ohne befürchten zu müssen nach beiden Seiten hin Anstoß zu erregen?

Selbstverständlich lassen wir die musikalische Seite jenes Bayreuther Ereignisses außer Betracht. Zu einem competenten Urtheil über dieselbe gehörte außer der unumgänglichen fachmännischen Künstlerschaft noch die speziellste Bekanntschaft mit der Partitur. Aber auch das Vorhandensein dieser Vorbedingungen würde ein Prognosticon für die zukünftige Bedeutung der Wagner'schen Musik immer noch nicht zu einem unfehlbaren machen. Zweierlei möchte aber nach dieser Seite zu bedenken sein: nach den ersten Aufführungen der symphonia eroica Beethovens urtheilten competente Stimmen, es sei unbegreiflich, daß man solche Musik einem gebildeten Publikum zumuthen könne; wir wollen auch nicht vergessen, wie ablehnend sich das Urtheil der Musik-Freunde und -Verständigen noch vor 15 Jahren gegen Schumann'sche Symphonien verhielt. Zweitens dürfen wir a priori voraussetzen, daß der Componist des „Tannhäuser" und „Lohengrin" in einem Werke, auf welches er die 25 besten Jahre seines Schaffens verwendete, nichts absolut Verwerfliches geboten haben kann. Wir dürfen also die Lösung dieser Frage der Kritik getrost der Zukunft zuweisen.

Ueber den Text und seinen poetischen Werth sind die Kritiker meist mit einem Achselzucken hinweggegangen; nur ganz selten begegnete man einem Urtheil, das etwas weiteres bot als nur einige oberflächliche Aeußerlichkeiten. Man begnügte sich mit der Anführung einiger Absonderlichkeiten und die Uebertragung dieses Eindrucks auf das Ganze überließ man stillschweigend dem geneigten Leser. In Wirklichkeit ist ja der Text an solchen anstößigen Dingen überreich. Man sucht vergeblich sich eine Vorstellung zu machen von einem „weihlichsten Held", oder einem „neidlichsten Schwert", oder einem „neidlichsten Schatz", einem „freislichen Schlund", oder „weihlichsten Aesten", oder „munteren Wasser-

minnen". Auch möchte es unmöglich sein, solche Ausdrücke in Prosa zu übersetzen wie:

glühender Glanz entgleißt dir weihlich im Wag (Seite 16) [1])
Erda, die weihlich weiseste Wala (143)
Wotan: Wer bist du (Brünnhilde) als meines Willens blindwählende Kür? (151)
sie selbst (Brünnhilde) war meines Wunsches schaffender Schooß (189)
mir allein erdünkte Wodans Gedanke (322).

Eine Kritik, welche an solche Ungewöhnlichkeiten sich klammert, findet freilich reichlichen Stoff. In ihnen geht aber die Bedeutung der Poesie nicht auf. Man braucht nicht weit zu lesen um eine reiche Auswahl von Stellen zu finden, welche nur ein Dichter von mehr als mittelmäßiger Begabung dichten kann; man achte nur auf die dramatische Lebendigkeit und die technische Vollendung der „Walküre" in ihrem Anfang und Schluß; ebenso ergreifen wieder einzelne Lieder (wenn man bei Wagner von Liedern reden darf) durch ihre außerordentliche Einfachheit in Gedanken und Sprache. So liegen die Gegensätze dicht neben einander.

Nicht anders steht es mit der Characteristik der Personen. Eine „Brünnhild" zu zeichnen, wie die Wagner'sche, ist ein Beweis von Meisterschaft. Neben ihr stehen der langweilige Wodan und der kraftlose Gunther; sollen diese durch ihre Kleinheit die Größe der Brünnhild vielleicht erst recht in ihrem Glanze erscheinen lassen? Von Siegfried gewinnt man im III. Theile auch keine günstige Vorstellung. Die Züge seiner Jugendgestalt, soweit die Sage dieselbe überliefert hat, sind derb. Wagner überbietet sie aber; von seiner Dummheit ist viel die Rede (man denke an sein Selbstgeständniß bei Hebbel); scheint diese nicht begründet durch seine naive Frage, die er an Mime richtet: „du machtest wohl gar ohne Mutter mich?" (S. 220). Mehr wie derb ist sein ganzer Verkehr mit Mime; als er die Stücke des Nothung zu-

---

[1]) Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel . . . von Richard Wagner, zweite Auflage. Leipzig 1873.



sammenschmiedet, bringt Mime ihm die Löthe, wird aber abgewiesen:

Fort mit dem Brei!
ich brauch' ihn nicht:
mit Pappe back' ich kein Schwert! (S. 248).

Der ganze Mime ist ihm zuwider; Mime braut ihm ein Getränk in einem Topfe:

was schafft der Tölpel
dort in dem Topf?
brenn ich hier Stahl,
brau'st du dort Sudel? (S. 254.)

das eklige Nicken
und Augenzwicken,
wann endlich soll ichs
nicht mehr sehn?
wann werd' ich den Albernen los?

Am Quell, verheißt ihm Mime, werde er den Fafner treffen; dort hofft Siegfried mit Fafner zugleich auch Mime los zu werden:

Mime, weilst du am Quell,
dahin laß' ich den Wurm wohl gehn:
Nothung stoß' ich
ihm erst in die Nieren,
wenn er dich selbst dort
mit weggesoffen! (S. 273.)

Er soll bei Fafner das Fürchten lernen. Furcht verräth er bei der ersten Begegnung freilich nicht:

Eine zierliche Fresse
zeigst du mir da:
lachende Zähne
im Leckermaul! . .
von dir verdaut sein
dünkt mich übel:
räthlich und fromm doch scheint's
du verreckest hier ohne Frist. (S. 279.)

Das muß man zugestehen, poetisch ist das nicht. Fafner ist erschlagen, auch der tückische Mime hat seinen verdienten Lohn durch Nothung erhalten. Darauf wandert Siegfried weiter, um das herrliche Weib zu suchen, das auf hohem Felsen schläft, von Feuer umgeben. Der Wanderer tritt ihm in den Weg und belästigt ihn mit Fragen; aber nicht lange steht er ihm Rede:

kannst du den Weg
mir weisen, so rede:
vermagst du's nicht
so halte dein Maul!

Und unmitelbar nach solchen Stellen, für welche der bezeichnende Ausdruck fehlt, kommt seine erste Begegnung mit Brünnhilde, eine Scene voll hohen Schwungs und warmen Gefühls, welche zwar nicht frei ist von sinnlichen Reizen, aber als poetisch durchaus gelungen gelten darf.

Die beiden ersten Theile schöpfen den Stoff vorwiegend aus der nordischen Sage; der Träger der Grundidee ist, wie schon der Titel sagt, der Andvaranaut, mit dem ihm anhaftenden Fluche. Der III. Theil erst berührt die deutsche Siegfriedsage; doch sowohl diese, wie die nordische Ueberlieferung, geht in der freien Dichtung fast ganz verloren, so daß nur einzelne Züge die Quelle verrathen. Nur der IV. Theil beruht im wesentlichen auf deutscher Sage; der Uebergang ist aber schon früh eingeleitet dadurch, daß auf die nordische Signy der deutsche Name Sieglinde übertragen ist, und daß die Züge des nordischen Sigurd in das Bild des deutschen Siegfried eingewoben sind. Es liegt nicht in unserer Absicht zu verfolgen, wie weit dabei Gewaltsamkeiten mitgewirkt haben; auf der Hand liegt aber, daß diese Uebertragungen und Verschmelzungen so ohne Weiteres nicht möglich waren, also vom Standpunkte der Sagentreue durchaus anzufechten sind.

Weiterhin beruht Wagners Auffassung der deutschen Sage auf zwei mythologisch grundfalschen Voraussetzungen:

Es wird angenommen, daß Nibelungen und Götterfeinde unmitelbar identisch seien, daß also die Nibelungen die directe

Absicht hätten, die Herrschaft der Götter zu stürzen. Als Beherrscher des Dunkels stehen sie zwar in einem Gegensatze zum Reiche des Lichtes, aber sie haben eine nach den ewigen Gesetzen des Werdens und Vergehens berechtigte Selbstständigkeit; ihnen verfällt nach dem natürlichen Verlaufe der Dinge das Vergängliche, sobald die Zeit seines Lebens abgelaufen ist, und in das Reich des Todes reicht die Macht Wodans ebensowenig, wie die Macht des Zeus in das Reich des Aides.

Der zweite, noch tiefer eingreifende Irrthum Wagners besteht darin, daß er die Alben und Zwerge in den Dienst der zerstörenden Mächte stellt, und als solche sie den Nibelungen anschließt. Den Nibelungen verwandt sind die Schwarzalben aber nur insoweit als sie ebenfalls im Dunkel wohnen. Ihrer Natur nach sind aber gerade sie nichts weniger als götterfeindlich. Als die stillwaltenden Kräfte fördern sie stetig das Sprießen in der Natur; sie sind auch die Beherrscher der kostbaren Erzadern im Schooße der Erde; aus ihren kunstfertigen Händen gehen Schmuckstücke und Waffen hervor; sie sind freilich auch die Beherrscher des bösesstiftenden Goldes und des todtbringenden Eisens, aber selbst mißbrauchen sie diesen gefährlichen Besitz zu den verderblichen Zwecken nicht. Den Göttern haben sie sogar die Symbole und Werkzeuge ihrer Gewalt verfertigt: von ihnen stammt der Hammer des Thôr, der Spieß Odins und dessen Ring Draupnir, das Schiff der Frey und der goldborstige Eber. Wenn darum die Sage den Mime und Alberich in Siegfrieds Nähe stellt, so geschieht dies ausdrücklich, um dieselben als seine Beschützer, Förderer und Diener ihm unterzuordnen, aber nicht um ihn durch sie anfeinden und verderben zu lassen. Hagen darum zum Sohne Alberichs, und Beide zu Feinden der Götter, die das Asenreich zu stürzen trachten, zu machen, widerspricht direct der Mythologie wie der Sage in demselben Maße, wie die Verschmelzung von Siegfrieds Tod mit dem Weltuntergang.

Diese beiden Katastrophen zu vereinigen, lag ursprünglich in des Dichters Absicht nicht. Der IV. Theil, in der Dichtung der

älteste, führte zuerst den Titel „Siegfrieds Tod“ und ist mit diesem Titel in seiner anfänglichen Gestalt in den vermischten Schriften Wagners (1871. II. 216—300) abgedruckt. Eine genaue Vergleichung der beiden Redactionen läßt bedeutende Aenderungen (außer im II. Aufzug und der Schlußscene) nicht erkennen. Die Titeländerung in „Götterdämmerung“, welche die Erwartung eines ganz anderen Inhaltes provocirt, ist also der ursprünglichen Absicht nicht entsprechend, und der Hinweis auf den Weltuntergang mag einer philosophischen Anschauung des Dichters entflossen sein; mythologisch und sagengeschichtlich ist er aber durch nichts gerechtfertigt.

Eine kurze Uebersicht über den IV. Theil mag zeigen, wie Wagner den Sagenstoff zurechtgeschnitten hat.

Zu neuen Thaten nimmt Siegfried Abschied von Brünnhilde, deren „Stärke magdlichen Stamm“ er genommen hat; er gibt ihr als Unterpfand den Andvaranaut und empfängt dafür ihr Walkürenroß Grane. Das Feuer ist nicht erloschen, als der Furchtlose hindurchritt; es brennt noch. Sein Roß trägt ihn an den Hof der Gibichungen am Rhein. Dort ist Hagen im Begriffe, Gunther zu bestimmen, die Brünnhilde zum Weibe sich zu erwerben. Freilich geht das nur unter der Beihülfe Siegfrieds; Hagen vertraut aber auf den „Trank im Schrein“, der Siegfried vergessen machen wird, daß er je vor Gutrune ein Weib sah und zugleich mit unzerreißbaren Fesseln ihn an Gutrune fesseln wird. Wir durchschauen also den ganzen Plan, bevor Siegfried den Gibichungen persönlich bekannt geworden ist.

In einem Nachen kommt er unterdessen mit seinem Rosse an. Bei der Begrüßung bietet Gunther Land und Leute, ja sich selbst ihm zu eigen (auch der Kampf wird flüchtig angeboten); Siegfried hält sich für zu arm, ihm eine würdige Gegengabe zu bieten; den Schatz hat er fast vergessen; ihm entnahm er nur den Tarnhelm und einen Ring; doch den letzteren „hütet ein hehres Weib“. Indem tritt Gutrune herein und reicht dem Gaste ein Horn, welches den Vergessenheitstrank enthält. Er trinkt „Brünn-

hilde zu treuer Minne" und reicht das Horn der Gutrune zurück, welche „verschämt und verwirrt die Augen niederschlägt." Ist das nicht Gaukelspiel? Sogleich wirkt der Trank; die alte Liebe ist vergessen und die neue Gluth entbrennt. Die Fahrt zu Brünnhilde wird verabredet nnd gleich ins Werk gesetzt, nachdem Siegfried und Gunther Blutsbrüderschaft getrunken haben. Hagen, der nicht mitgetrunken hat, bleibt zurück.

In höchster Aufregung hat Waltraute ihre Schwester Brünnhilde auf ihrem Felsensitze, trotz Wodans Verbot, besucht, um sie vor einer nahenden großen Gefahr zu warnen. Der Andvaranaut, welcher an Brünnhildens Hand ihr entgegenleuchtet, ist es, der ihre Angst um die Schwester erregt; sie bestürmt Brünnhilde, den Ring den Rheintöchtern zurückzugeben. Entrüstet weist Brünnhilde das Ansinnen, Siegfrieds Liebespfand von sich zu werfen, ab. Da ist es schon zu spät, und mit einem Wehe! verschwindet Waltraute.

Siegfried erscheint in Gunthers Gestalt, das Haupt vom Tarnhelm halb verdeckt; die Flammen weichen zurück. Brünnhilds Entzücken, das sie erfüllt hatte bei dem Erklingen von Siegfrieds Horn, weicht einem Entsetzen, da sie einen Fremden vor sich sieht. Als Gunther führt der Freier sich ein und fordert den Ring; der Widerstrebenden entreißt er den Ring und treibt sie in ihr Gemach; indem er ihr folgt, zieht er aber sein Schwert Nothung, um durch dasselbe für die Nacht von seinem Weibe sich zu scheiden.

Dem vor der Halle schlafenden Hagen naht Alberich und berichtet dem Sohn über den Erfolg der Werbung, fordert von ihm aber auch einen Eid, daß er des Ringes sich bemächtigen wolle, der nun in Siegfrieds Besitz wieder gekommen ist.

Nun folgt bald die Krisis. Durch den Tarnhelm, welcher auch die Kraft besitzt, den unter ihm Verborgenen gedankenschnell an einen anderen Ort zu versetzen, ist Siegfried vorausgeeilt, um die Vorbereitungen zum Empfange des königlichen Paares zu betreiben. Bei ihrer Ankunft erblickt Brünnhilde ihn zum ersten

Male wieder in seiner eigenen Gestalt und zwar an Gutrunes Seite; entsetzt droht sie umzusinken, doch stützt Siegfried sie, ruft aber den König an: „Gunther, deinem Weib ist übel!“ da schreckt Brünnhilde auf, denn sie erblickt an Siegfrieds Hand den Ring! Hat Gunther ihm denselben gegeben? Gunther schweigt auf ihre Fragen; jetzt wird es ihr klar:

Ha! — dieser war es,
der mir den Ring entriß:
Siegfried der trugvolle Dieb!

Aber Siegfried, der in das Anschauen des Ringes versunken ist, erinnert sich nur, daß er denselben ehedem gewann, als er „den Wurm vor Neidhöl' einst bestand.“ Da schreit Brünnhilde in furchtbarem Schmerze auf:

„dem Manne dort
bin ich vermählt“ . . .

„er zwang mir Lust
und Liebe ab.“

Wie ist diese fürchterliche Anklage zu entkräften? Kann man ihr mißtrauen, da die Anklägerin ihre eigene Ehre damit so bloßstellt? Und doch ist Siegfried bereit, in der Erinnerung, durch den Nothung sich von dem Weibe geschieden zu haben, den feierlichen Eid zu leisten, daß er die geschworene Blutsbrüderschaft nicht brach. Auf Hagens Speeresspitze schwört er; aber kaum ist er zu Ende, da legt Brünnhilde die Hand auf das Eisen und weiht es zum Rächer für den offenbaren Meineid. Zwar verlacht sie Hagen, der sich ihr anbietet zur blutigen Vergeltung; aber sie verräth ihm doch, daß sie durch ihre Zauberkunst Siegfried unverwundbar machte am ganzen Leibe, ausgenommen den Rücken, weil er denselben fliehend dem Feinde nie preisgeben würde. Der armselige Gunther willigt ohne Widerstreben in den Plan der Beiden, Siegfried zu tödten. Auf der Jagd soll er fallen und dann soll es heißen, ein Eber habe ihn umgebracht.

Vergebens nahen am Tage der Jagd die Rheintöchter dem streifenden Siegfried, um durch Warnen, Drohen und Bitten ihm den Ring abzugewinnen. Zum Danke eröffnen sie ihm, daß er noch heute würde erschlagen werden.

Während des Mahles und der frohen Gespräche drückt Hagen den Saft eines Krautes in Siegfrieds Trinkhorn; der Trank gibt ihm seine Erinnerung wieder. Die Vergangenheit steigt in ihm auf, und seinen Gedanken folgend erzählt er den staunenden Zuhörern, wie er Brünnhilde aus dem Schlafe erweckte und ihn „der schönen Brünnhild Arm brünstig umschlang.“ Kaum ist das Geständniß ihm entflohen, da dringt ihm Hagens Speer in den Rücken. Mit Brünnhilds Namen auf den Lippen und einem letzten Gruße an sie stirbt er.

Den Todten bringt man heim. Mit Trotz tritt Hagen vor die klagende Gutrune, bekennt seine That und fordert als „heiliges Beute-Recht“ den Ring an Siegfrieds Hand. Gunther will dem wehren, aber Hagen streckt auch ihn mit einem Streiche todt nieder. Wie er jedoch selbst nach dem Ringe greift, da hebt des Todten Hand drohend sich empor.

Feierlich schreitet Brünnhilde hinzu und gebietet den Holzstoß zu schichten. Als man den Todten hinaufheben will, streift sie den Ring von dessen Hand und steckt ihn an den eigenen Finger. Auf dem ungezäumten Grane stürzt sie sich in den brennenden Scheiterhaufen. Derselbe steht in voller Gluth: da wälzt plötzlich der Rhein seine Fluth über die Brandstätte und die Rheintöchter erscheinen, um des Ringes sich zu bemächtigen. Wie wahnsinnig stürzt Hagen mit dem Rufe: „Zurück vom Ringe!“ sich in die Fluth; aber die Rheintöchter ziehen ihn mitsammt dem Ringe in die Tiefe. Am Himmel bricht zugleich von fern her eine, dem Nordlicht ähnliche, röthliche Gluth aus, die sich immer weiter und stärker verbreitet.

Warum also Götterdämmerung? die Götterfeinde sind doch nunmehr um den Zauber betrogen, welcher ihnen die Herrschaft der Welt bringen sollte, und den Rheintöchtern ist das Gold

wieder zugefallen, welches ihnen geraubt war. Das Ganze schließt also mit dem Triumph des Rechtes, und die Asen sind in ihrer Herrschaft neu gesichert.

Was ist von der echten Sage übrig geblieben? Wenn wir die Haltbarkeit der Voraussetzungen und der Tendenz in gerechten Zweifel ziehen, so tritt der Werth der Dichtung an sich hiergegen zurück, auch wenn ein solcher anerkannt werden müßte. Zwar ist auch dieser Theil an poetischen Schönheiten nicht arm; die einzelnen Stücke der Fabel sind aber den verschiedenartigsten Gebieten der Sage mit einer solchen Freiheit entnommen, umgestaltet, und mit eigenen Zusätzen in einer solchen Weise durchzogen, daß hierfür die Bezeichnung „gewaltsam" in keiner Weise das zutreffende Maß überschreitet.

Man versteht aber Wagners Auffassung der Sage erst dann, wenn man seine prosaischen Schriften vergleicht, besonders den Aufsatz: Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage[1]). Den Gedanken an ein Urkönigthum hatten die westwärts wandernden Völker aus der Urheimath mitgenommen; mit ihm hing ein uralter Königsanspruch auf die Weltherrschaft zusammen. Dieser Anspruch war persönlich getragen von dem alten fränkischen Stammkönig Pharamund, dem trojanischen Priamus, welcher nach dem Falle Trojas in ferne Gegenden auswanderte. In späteren Generationen führt das Königsgeschlecht den Namen „Nibelung". Nach dessen Verdrängung durch Merowег gewinnt es aber als Pipinge oder Karlinge den Königsthron wieder, verschwindet darauf abermals und kehrt als Nibelung — Wibelung — Wibelingen — Waiblinger — Ghibelline zurück mit dem Anspruch auf die Weltherrschaft, geht aber in dem erfolglosen Kampfe um dieselbe zu Grunde.

Siegfried ist Lichtgott; als Urheld gewinnt er den Hort der Nibelungen. „Seitdem geht alles Streben und Ringen nach

---

[1]) Dieser Aufsatz ist geschrieben im Sommer 1848, und (zum ersten Mal?) abgedruckt in den gesammelten Schriften (1871 II. 152—214).

diesem Horte hin, als dem Inbegriff aller irdischen Macht; wer ihn besitzt, wer durch ihn gebietet, ist oder wird Nibelung." Ursprünglich gehörte der Hort den Schwarzalben: „der Erbe des Drachen suchte also den Schatz wiederzugewinnen: er erlegt Siegfried tückisch und zieht ihn zu sich in das Reich des Todes: Siegfried wird also selbst Nibelung." (Hier liegt eine Bestätigung des oben erwähnten Grundirrthums.)

Im Horte beruht also der Inbegriff aller irdischen Macht, „er ist die Erde mit all ihrer Herrlichkeit selbst." Der Einzige, an welchem die Kraft des Hortes zur vollsten Entfaltung kam, war Karl der Große. Er wußte aber auch recht wohl, warum er die alten Lieder der Stammsage sorgfältig sammeln ließ: durch sie wußte er den Volksglauben an die uralte Berechtigung seines Königthums von Neuem zu befestigen (also Tendenz?).

Die Franken sind also Trojaner. Die Erinnerung an eine ummauerte Königsstadt hatten sie mitgebracht; die nordische Asgard wurde bei ihnen zur Asciburg-Etzelnburg; in ihr wurde der Hort verwahrt.

Diese wenigen Züge genügen wohl zu verrathen, daß die Weise der freien Verknüpfung, wie früher auf die Sage, so hier auf die Geschichte angewandt ist.

In Hinsicht auf die Reinheit der Sage sind wir verpflichtet, das Verfahren Wagners genau zu untersuchen und scharf anzugreifen. Doch ist damit nicht ausgeschlossen, daß wir die Bedeutung des Bühnenfestspiels an sich in ihrem vollen Umfange würdigten. Die Absicht, welche den Dichter bei der Wahl dieses Stoffes leitete, erkennen wir durchaus an. Nach C. M. v. Webers Vorgang hat er zuerst mit Ernst und Entschiedenheit für die deutsche Oper auch einen nationalen Stoff als Text gefordert. Was der romantischen Dichtung nicht gelungen war, nämlich den Zugang zum deutschen Volksgemüth, dessen Romantik sie nicht begriff, zu finden, das hatte Weber getroffen. Er hatte zuerst

(neben Schubert) einen verständnißvollen und verständlichen Ausdruck gefunden für den innigen Drang nach einer Erweckung der alten Volkskraft und Herrlichkeit, den die Freude an Natur und Vaterland durchzog. Denselben Weg hat Wagner zu betreten gesucht, und der unläugbare, durchschlagende Erfolg seiner früheren Opern beruht zum nicht geringsten Theile darauf, daß seine Texte durch ihre klare Abrundung und ihren nationalen Inhalt stets sympathisch auf den Zuhörer wirken. In der Kette dieser künstlerischen Bestrebungen ist das „Bühnenfestspiel" ein weiteres Glied, und zwar, wie der Dichter selbst meint, das abschließende.

Es ist aus der Nation hervorgegangen, sofern es anzusehen ist, als der Versuch einen Ausdruck zu finden für das vorhandene Drängen nach einer Manifestation der nationalen Eigenartigkeit; ob es aber in die Nation übergehen wird, das muß die Zukunft lehren.

Schluß.

Zwar ist auf allen Gebieten der Wissenschaft der Enthusiasmus eine bedenkliche Einseitigkeit, aber geradezu gefährlich wirkt er als historisches Prophetenthum. Zu einer Zeit malt sich die Zukunft zwar rosiger, als zur anderen; den überspannten Erwartungen folgt jedoch naturgemäß stets die Enttäuschung.

Dürfen wir diese Warnung bei unseren Hoffnungen auf die wieder auflebende Blüthe unserer nationalen Sage überhören? Sind diese Hoffnungen nicht über das berechtigte Maß hinausgeschritten? Je nüchterner wir diese Fragen erwägen, und je mehr wir uns auf den Boden der Thatsachen, die aus der Geschichte geschöpft sind, stellen, um so ruhiger und zuversichtlicher werden wir einem künftigen Gedeihen unserer nationalen Poesie und deren Pflege der nationalen Sage entgegensehen.

Unser historischer Rückblick hat uns aber zweifellos gelehrt, daß das zeitweise Verschwinden und Wiederaufleben der Nibelungen in genauem Zusammenhange steht mit dem absterbenden und wiedererstarkenden deutschen Nationalgefühl. Insbesondere hat die Geschichte unseres Jahrhunderts, die im tiefsten Grunde durchdrungen ist von einem Sehnen und Streben nach einer nationalen Einheit, auch in steigendem Maße sich der verlorenen Schätze unserer nationalen Poesie wieder bemächtigt. Eine Erwartung, welche sich auf diese Erkenntniß stützt, darf der Zukunft getrost vertrauen.

Die Umschau unter den neueren Nibelungendichtungen hat uns die Gewißheit nicht gewinnen lassen, daß ein neues, würdiges

Gewand für die alte Sage schon gefunden sei. Dennoch erkennen wir auf das Bereitwilligste an, daß die neuere Poesie mit großem Eifer und vielem Glück es sich hat angelegen sein lassen, den spröden Stoff zu durchdringen. Diese Erfolge lassen auch die Hoffnung als berechtigt und gegründet erscheinen, daß eine poetische Form wird gefunden werden, welche dem ehrwürdigen Stoff einen Eingang in die weitesten Kreise des nationalen Lebens eröffnen wird.

Aber Eins wird als Grundforderung unerläßlich bleiben. Jeder Versuch einer Umdichtung, ganz abgesehen von der gewählten Form, darf nur die Absicht haben, für den Stoff, die Fabel, die Charactere des alten Gedichts die Sympathie seiner Zeit zu gewinnen, und die also eroberte, verständnißsuchende Wärme und Geneigtheit auf das alte Lied zurückzuführen. Er soll sich subordiniren und die ehrwürdige, durch die Zeit geheiligte Größe der altnationalen Erbschaft zu restituiren suchen. Sobald er sich selbst an die Stelle des alten Epos zu setzen versucht, um dasselbe zu verdrängen, und nun für sich das Interesse beansprucht das jenem in erster Linie zukommt, so verfällt er der Kritik, welche berechtigt ist schonungslos die Parallele zu ziehen. Durch diese Forderung wird dem Dichter keine Beschränkung auferlegt; im Gegentheil: wenn er von der rechten Pietät geleitet wird, so wird sein künstlerisches Gewissen schon von selbst ihn hindern, sich ins maßlose Weite zu verlieren.

Nur in einem Punkte ließe sich ein Vergleich zwischen den Nibelungen und Homer mit einer Aussicht auf Förderung der Sache durchführen, nämlich in dem der historischen Weiterbildung der Sage. Zur Zeit, als die griechischen Dramatiker den alten Sagenkreis in ihre poetische Behandlung nahmen, stand Homer in dem Gedächtniß und dem Herzen des griechischen Volkes unerschütterlich fest. Die Dichter konnten darum leicht und unbeschadet aller Pietät sich eine sachliche Abweichung von der hergebrachten Relation erlauben, oder sie durften andere Sagenreste mit einweben, da das Correctiv, die Kenntniß der anerkannten Ueberliefe-

rung, in Jedermanns Gedächtniß war, also eine Irrung oder Verwirrung daraus nicht erstehen konnte. In diesem Falle stehen wir nicht. Für uns gilt es, ein verlorenes Gut wiederzugewinnen; was von einem kleinen Kreise als groß und der Nation würdig verstanden und gepriesen wird, dies auch wirklich als solches erscheinen zu lassen. Der Bearbeiter darf darum nichts anderes sein wollen als der Interpret, der Dolmetscher, der das Ewige, Göttliche der Sage erkannt hat und mit seiner Begeisterung dem für Andere Unverständlichen neue Sprache und Farben verleiht. Für Willkür und Gewaltthat würde er mit demselben Rechte zur Rechenschaft gezogen, wie man den Lehrer tadeln müßte, welcher mit subjectiven Erklärungen und eigenmächtigen Zuthaten Geschichte und historische Poesie verwässern und zerklären wollte, anstatt die Sache selbst mit plastischer Gewalt wirken zu lassen und nur da mit sorgsam nachführender Hand das Verständniß zu erschließen, wo wirkliche Dunkelheit oder in der That Veraltetes die directe Erklärung gebieterisch erheischen.

Bis jetzt ist die Pflege der deutschen Sage fast ausschließlich der Schule zugefallen. Daß die deutsche Geschichte ein nationales Erziehungsmittel sei, wird heute kein Einsichtiger mehr in Frage stellen. Die deutsche Sage hat zweifellos den berechtigten Anspruch auf dieselbe Geltung; seit A. W. von Schlegels Zeit ist ihre pädagogische Bedeutung von Gelehrten und Pädagogen auch unbestritten anerkannt.

In dem kräftigen Zusammenhalten der mitwirkenden Factoren, der Wissenschaft, der Poesie und der nationalen Erziehung liegt also allein die Hoffnung auf eine kräftige und gedeihliche Pflege unserer nationalen Sage in der Zukunft; in gerechter Anerkennung des schon Erreichten gedenken wir aber mit Bewunderung jenes merkwürdigen Wortes aus der Edda (Gripisspâ 23):

Dieweil die Welt steht wird erhaben,
Schlachtgebieter, bleiben dein Name.

Druck von Kumpf & Reis in Frankfurt a. M.

